الدراما

ومذاهب الأدب

دكتور فايز ترحيني

الدراما
ومذاهب الأدب

الطبعة الأولى
١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمراء - شارع اميل اده - بناية سلام
هاتف ٨٠٢٤٢٨ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٢٩٦
بيروت - المصيطبة - بناية طاهر هاتف ٣٠١٠٣٠ - ٣١١٣١٠
ص ب ١١٣/٦٣١١ تلكس ٢٠٦٦٥ LE - ٢٠٦٨٠ لبنان

الدكتور فايز ترحيني

الدراما ومذاهب الأدب

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

الإهداء

الى الرَّفيْقةِ وَالفَلَذاتْ

فاير

المقدّمة

إنما نقدّم هذا الكتاب ، لمن لم يتعدَّ بعدُ أبجدية الفكر ، ويرغب في تخطيها . نقدّمه الى طلابنا في الجامعة اللبنانية والجامعات العربية ، الى طلاب العلم والمعرفة ، وجميعنا ما زلنا طلاباً وسنبقى ، نقدّمه ليكون هدياً لهم في دراساتهم وأبحاثهم ، دون أن يحرمهم متعة البذل والمعاناة ، ورغبة الاستقلال بالعمل حين تتيسر لهم أدواته ووسائله ومبادؤه ، ولذة الاتصال بالمظان الأدبية والفكرية . نقدّمه لمن إرتضى بالقلم سلاحاً ، وإمتطى دروب الصعاب والفاقة ، ولكن سبيل الشهرة والمجد والخلود . فالقلم والطرس أدوات باقية خالدة لا تعرف الزوال ولا العقوق ، مهما كان المردود المادي قليلاً أو معدوماً . نزرع في هذا الكتاب البذرة الخيّرة في تربة صالحة ، ونقدّم مشاريع دراسات مستقبلية وأفكاراً تراءت لنا بعد قراءتنا لمظان ومصادر ومراجع كثيرة ، ولا سيما أنّ أبحاث الكتاب تناولت أهم نشاطات الابداع الأدبي منذ الأجنّة الملحمية الأولى حتى الثورات الدرامية الحديثة .

وإنطلاقاً من أنّ أبحاث هذا الكتاب غطّت مساحة كبرى من نتاج الفكر العالمي ، كانت منهجيته إستقرائية أفقية مع شيء من التعمق . نستقرىء المعرفةوالفكر، ونستنتج قدراً من النتائج والمبادىء ، ونقدم أفكاراً نترك متعة التعمّق الكافي فيها للدارسين المتخصصين حين تتيسر لهم سبل الدراسة الأكاديمية الواعية .

وإنسجاماً مع هذه المنهجية ، قسمنا الكتاب الى مقدمة وثلاثة أقسام وخاتمة . ففي المقدمة عرضنا لبعض مبررات وجود الكتاب ،والمنهج المتبع فيه ، ولأهم محتوياته .

والقسم الأول وعنوانه : الملاحم بانوراما حضارية حيّة ، فصلناه الى ثلاثة فصول ، أشرنا في الأول الى تعريف الملحمة ومعناها ، وأهم أركانها . ودرسنا في الثاني أنواع الملاحم التي تفرّعت من حيث نشأتها الى طبيعية وصناعية ، ومن حيث موضوعها الى

بطوليّـة ودينية ، ومن حيث شكلها الى ملاحم هجاء وملاحم هزل . وجميع هذه الأنواع تندرج في إطار الملاحم التاريخيّـة والأدبيّـة . ففي الملاحم التاريخيّـة توسّـعنا بعض الشيء في دراسة ملحمة جلجامش ، كونها عالجت قضايا إسانية عامة ، كالحب والحرب ، الحياة والموت ، الصراع الأزلي بين الفناء المحتّـم وتشبّـث الإنسان بالبقاء والخلود . ثم أشرنا الى ملحمة أوغاريت ، بوصفها جنيناً نما في رحم الحضـارة الاغربقيّـة التي ولـدت الإلياذة والأوذيسا ، وهما قنطرة وصلت حضارة الشرق بحضارةالغرب . فالفكر الهوميري كان نتاج الفكر الحثي والسامي والفينيقي في أوغاريت ورأس شمرا ،والنتاج الفرعوني في مصر ، يضـاف ذلك الى الحضـارة الآخيّـة التي سادت في منتصف الألف التـاني قبل الميـلاد ، والحضارة الموكونية التي وصلت الحضارة الآخية والتـراث المحلي للبلاسجيين بـالحضارة الكريتية المينوية .

وأشرنا أيضاً الى الملاحم الرومانية وخصوصاً الإنيادة ، والى الشاهنامات الفارسية ولا سيما شاهنامة الفردوسي التي تعتبر من حيث الكمّ والكيف أعظم أثر أدبي فارسي . كما أشرنا الى الملاحم الهندية وخصوصاً المهابهاراتا التي تميّـز أبطالها بكل خصائص الانسان العادي وصفاته ، وإتّـصلت بالحياة الواقعية إتّـصالاً وثيقاً . والرمايانا التي ما زال الهنود يستمدون منها القيم وأنماط السلوك والعلاقات الإجتماعيّـة والمبادىء الأخلاقية والتعاليم الدينية والممارسات الشعائرية . ولا تزال شخصيات الملحمة ولا سيـما البطلين« سيتا » و« راما » يعتبران مثلاً عليا يحتذي بها الهندوس .

وأما الملاحم الأدبيّـة فتدور حول مشكلات الانسان ، أصله ومصيره ، فضائله ورذائله ، قوّته وضعفه . مثّـلنا على هذا النوع بالكوميديا الإلهية لدانتي التي تُعتبر مسلّـمة تاريخية ، ومكتبة أوروبية نصيّـة إستشراقية جاهزة ، شوّهت الدين الاسلامي ومسخت تعاليمه ، وصوّرت نبي الاسلام ، بأنه ناشر لوحي رائف .

وكان لا بد في الفصل الثالث من هذا القسم أن نلتفت الى الأدب العربي ، ندرس الموانع التي حالت دون نشوء ملحمة عربية مكتملة عبر تاريخه الطويل ، رغم ظهور بعض ظواهره في شعر كل من عنترة ، وقطري بن الفجاءة الخارجي ، وأبي تمام في وصف المعتصم لحصاره عمورية ، والمتنبي في وصفه لسيف الدولة في معركة الحدث الحمراء ، وصولاً الى نتاج كل من أحمد محرم وبولس سلامة وفوزي المعلوف وغيرهم .

وأمّـا القسم الثاني وعنوانه : الدراما ، فهو أطول أقسام الكتاب ، ويمثل مسحاً يقرب من الشمولية للدراما منذ الاغريق حتى أواسط القرن الحالي ، وفصلناه أيضاً الى ثلاثة فصول . تحدثنا في الفصل الأول على الدراما الاغريقية بأجنّـتها ونشأتها الواعية التي

تتعلق بعبادة ديونيسوس ، مما أدّى الى ظهور فن الديثرامب على يدي آريون . ثم شطّـرنا الدراما الى تراجيديا وكوميـديا. فالتراجيديا عرفت الانطلاق والنضـج والتمزّق . ففي الانطلاق كان ثيسبيس الذي حوّل أغنية الجوقة الديثرامب الى مسرحية تمثيلية ، وأوجد الممثـل لأول مرّة ، في مقـابل المغني أو الـراقص . وفي النّـضج والتمـزّق كان كـل من أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، الثالوث الإغريقي الخالد .

فأيسخيلوس إستقى موضوعاته من الأسطورة ، والمنبع الاسطوري المفضّـل لديه ، هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التي إستقى منها نصف مسرحياته . وايسخيلوس كان المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في مسرحياته . إستخدم الممثل الثـاني ، وأظهر بـراعة فائقة ، وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقي ، بالدرجة نفسها التي أظهـرها في جـانب التأليف . فأضحت مسرحياته أنموذجاً يُحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجي والروح العامة . أمّا سوفوكليس فأهمـل أسطورة ديـونيسوس وإستبـدلها بـأساطـير مسقط رأسه كولونوس ، لكنه إستمدّ نصف موضوعاته أيضاً من حلقـة الحرب الـطروادية . أوجـد سوفوكليس الممثل الثالث على حساب الجوقة ، فانتقل مركز الثقل في مسرحه من قضايا الدين والأخلاق الى قضايا الطبيعة البشرية . فشخصياته تعاني من الانفعالات والعواطف العادية ، لكنها إحتفظت بمسحـة شفافـة من عظمـة البطولـة الملحمية القـديمة . وأمّـا يوربيدس ، فأخذ خمس موضوعاته من حلقة الحرب الطروادية ، والباقي من الأساطير الأخرى التي لم تُستغل بعد . فالصراع الدرامي اليوربيدي لم يعد صراعاً بين الانســان والآلة ، بل أصبح صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الانسان ونفسه . فشخصياته لا ترتفع كثيراً عن مستوى الانسان العادي ، سواء في ذلك الرجل والمرأة التي خصّـها بدور البطولة في العديد من مسرحياته ، لأنها الأقدر في التعبير عن مكنونات النفس ، والأكثر إظهاراً للانفعالات البشرية .

وأمّـا الكوميديا فعالجت القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ، وقـدّمت صورة للتناقض في المجتمع الأثيني . وأشهـر كتّـابها أريستـوفانس الـذي كتب أربعاً وأربعـين مسرحية ، لم يصلنا منها سوى إحدى عشرة فقط . وكل منها تعتبر مرآة مصغرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية ، كما تعتبر في مجموعها مرآة مكبّـرة تعكس بجلاء صورة الحياة الأتيكية إبّـان فترة تألق أثينا الحضاري والفكري ، وبداية ذبول نفوذها السياسي ، وإنحطاط مستواها الفكري . ومنهم أيضاً مناندروس الذي تميز بأن شخصياته لم تكن كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين ، بل إستلهم

سمات معاصريه إستلهاماً حيّاً وفذّاً . فأضحت لا تختلف كثيراً عن شخصيات المسرح الكوميدي ولا سيما موليير .

وخصصنا الفصل الثاني من هذا القسم لدراسة الدراما الأرسطية ، مستهلاً بدراسة مختصرة للغة المسرحية ، حيث كان الشعر صيغة الحوار الوحيدة منذ البدايات الأولى وحتى أواسط القرن السادس عشر ، ثم إستمر كصيغة رئيسية داخل المسرحية الواحدة ، أو على مستوى النتاج المسرحي ككل ، ثم إنتقلنا الى دراسة المحاكاة ، ولا سيما أنّ أرسطو هو المورد الهام الذي أخذ عنه العالم المفهوم الدرامي ، رغم أنّ كتاباته الدرامية لا تقاس - كما - بكتاباته الأخرى المختلفة .

وأما الفصل الثالث فخصصناه لدراسة الدراما في الأدب الغربي ، وذلك من خلال أربعة أبحاث تطول وتقصر . أشرنا في البحث الأول الى الدراما الكلاسيكية القديمة - الاغريقية ، ودرسنا في الثاني الدراما الكلاسيكية الحديثة منذ هوراس وسينكا حتى شكسبير . وفي خلال رحلتنا مررنا بالكوميديا الايروديتا ، ومن كتابها أرتينو ومكيافللي ، وبكوميديا دي لارتي التي كانت أهم ألوان التسلية المسرحية وأكثرها إنتشاراً إبّان قرنين من الزمن ، وبوصولنا الى الدراما الاليزابثية ، درسنا بشيء من التفصيل صورة العصر الاليزابثي من نواحيه المختلفة ، كما درسنا بطافة شكسبير الخاصة والألغاز التي أحاطت بسيرته . متوقفين عند نتاجه المسرحي ، ولا سيما مسرحية عطيل كونها درست التمييز العنصري ، وبلغت به درجة الكمال والخلود . ودرسنا في البحث الثالث الدراما الحديثة أو الدراما المتعددة الاتجاهات والتيارات . فأشرنا الى أهم الدراميين الأوروبيين وخصوصاً هيغو وبلزاك وزولا . ثم الثورة الإبسنية بمراحلها الرومنسية والواقعية والرمزية ذات العمق الروحاني . ودرسنا في البحث الرابع الثورة ضد الواقعية وبالتحديد الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمي ،وصاحبه بريشت الذي حارب الإيهام ، ودعا الى التغريب وأزال الحائط الرابع .

وأمّا القسم الثالث فخصصناه لدراسة المدارس الأدبية ، مفصلاً الى أربعة فصول . درسنا في الفصل الأول الكلاسيكية في الأدب من خلال أربعة أبحاث تقصر وتطول . أشرنا في الأول الى فهم المدرسة الأدبية ، وفي الثاني الى الحركة الأدبية الفرنسية قبل سيادة المدارس الأدبية ، وأهم أساطينها رونسار وماليرب وديكارت وباسكال . ثم درسنا في الثالث الكلاسيكية في الأدب الأوروبي ، وخصوصاً من حيث المضمون والأسلوب . ففي المضمون إلتفتنا إلى مبادىء الكلاسيكية وهي : تقليد الأقدمين وتقليد الطبيعة ، الدعوة الى سيطرة العقل ، سيادة الأخلاق

الفاضلة وإصلاح العادات ، ثم اللياقة الأدبية ودراسة العالم الداخلي . أمّا في الأسلوب فتميز المذهب الكلاسيكي بغلبة الأسلوب على المضمون ، وباتباع الوحدات الثلاث (العمل والزمان والمكان) بالاضافة الى وحدة اللهجة . . وفي عودتنا الى الأدب الفرنسي ، درسنا كورني في مسرحياته السيد وسينا وهوراس ، وراسين في مسرحية أندروماك ، ولافونتين في أمثاله الخرافية . ودرسنا في البحث الرابع الكلاسيكية في الأدب العربي شعراً ونقدا . فالكلاسيكية في الشعر إبتدأت مع أوس بن حجر ، وامرىء القيس وشعراء المعلقات ، وصولاً حتى أواسط القرن الحالي رغم ظهور بعض صيحات تجديدية إبتدأت مع بشار بن برد ، ومسلم بن الوليد ، وأبي تمام والبحتري وغيرهم . وعلى العموم فإن مبادىء الكلاسيكية في نتاج الشعراء هي : النمطية في القصيدة ، المثالية في المعاني والتجارب ، تقنية اللفظة الفنية وغير ذلك . وأما الكلاسيكية في النقد الأدبي فدرسناها من خلال محمد بن سلام الجمحي ، وابن قتيبة الدينوري ، وقدامة بن جعفر وابن المعتز وغيرهم .

ودرسنا في الفصل الثالث الرومنسية من خلال بحثين إثنين :أولهما الرومسية في أوروبا وأهم مبادئها : الفرد وعلاقته بالمجتمع والدين ، الاحساس بالفردية والألم والتعاطف مع البؤساء ، عالم الخيال والاحلام ، الطبيعة ، الحب الرومنسي . وثانيهما الرومنسية في الأدب العربي التي شملت معاداة الأدب التقليدي ، الرجوع الى الذات ، وصف تجارب الأديب الفردية والانسانية في حدود ما يشعر به أو يصل الى تفكيره . وذلك من خلال تجارب مدرستي أبولو والديوان ، ونتاج كل من خليل مطران وايليا أبو ماضي والسياب وجبران وأبي شبكة ، وصولاً الى مبادىء الرومنسية العربية التي شملت الطبيعة ، والاحساس بالغربة ، الثورة الاجتماعية ، الفرد وعلاقته بالمجتمع ثم الدين والحب الرومنسي .

ودرسنا في الفصل الثالث الواقعية من خلال بحثين إثنين أيضاً . أولهما للواقعية الأوروبية التي شملت الواقعية البدائية أو السكونية من خلال رابليه وديدرو وجان لوك وشكسبير ، والواقعية النقدية ومذهب الطبيعة من خلال بلزاك وشان فلوري وموليير ، ثم الواقعية الاشتراكية والواقعية الهادفة من خلال غوركي وبريشت. وثانيهما للواقعية في الأدب العربي ابتداءً من نتاج العصر الجاهلي الذي كان يصور الحياة الجاهلية تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً لا مجال للشك في صوابية تصويره للواقع ، مروراً بالعصر الأموي حيث نجد المدارس الغزلية تعكس واقع الحياة اللاهية ، وصولاً الى الواقعية في الأدبين المصري والشامي ، كل ذلك في دراسة واعية منهجية وأكاديمية .

والفصل الرابع درسنا فيه أهم المذاهب الأدبية الحديثة وهي البرناسية والـرمزيـة والسريالية ، في محاولة لتوضيح رؤيا مذهبية الأدب .

وأخيـراً فإن هـذا الكتاب لا يمثـل النهايـة ، بل بـدايـة البحث ، بـدايـة تلمس الطريق ، أبجدية في التعرف الى الفكر الانساني ولا سيما الغربي . فالبدايـة والأبجديـة ضرورة لا بد منها في رحلة المعرفة الفكرية الشاقة .

القسم الأول

الملاحم : بانوراما حضارية حيّة

الفصل الأول

الملحمة والشعر الملحمي

تشكل ملحمة ما حضارة أمّـة من الأمم . وتشكل مجموعة الملاحم حضارات الأمم مجتمعة ، فالملاحم تاريخ وحضارة ما زلنا حتى اليوم وسنبقى نسمتد منها القيم والتعاليم والمثل العليا التي نحن في أمس الحاجة إليها ، لذلك يخطىء من يظن أنّ من العبث الرجوع الى ماض سحيق لننقب عن تاريخ ما أو حضارة ما ، فحضارتنا اليوم تستمد معالمها وقيمها من تاريخ الشعوب القديمة وحضاراتها ، لأن الحضارة كل متكامل يمد بعضها بعضاً بالقوة والماء والرواء . من هنا تأتي محاولتنا ـ التي تبقى في إطار المحاولة المحدودة ـ وتأتي ضرورة دراسة الملاحم والتعمق في معانيها .

عرفت لفظة ملحمة في اليونانية والإنكليزية والفرنسية بمعنى كلام أو حكاية . أما في العربية فهي تعني معجمياً موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش أو يتناثر فيها اللحم . وفي اللغة فالملاحم جمع ملحمة ، على وزن مدرسة ومحكمة . والملحمة : الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان .

وكانت تستعمل الملحمة في معنى الفتنة التي تفضي إلى الحرب ، ومن ذلك ما يروى عن الرسول ﷺ « عمران بيت المقدس : خراب يثرب ، وخراب يثرب : خروج الملحمة ، وخروج الملحمة ، فتح القسطنطينية » . وقد وُصف رسول الله ﷺ بأنه « نبي الملحمة » وقيل في تفسير هذا الوصف أنه نبي القتال لمجاهدة الكفار والمشركين ، ولكن بعض المفسرين عدلوا بكلمة الملحمة في وصف رسول الله إلى معنى آخر ، وهو التأليف والاصلاح ، فقالوا نبي الملحمة : أي نبي الصلاح فالكلمة هنا مأخوذة من لَحَمَ الأمر بمعنى أحكمه وألف بين أجزائه ، فإذا هو متماسك متين . وعلى أية حال فإن تاريخ إطلاق كلمة الملاحم عند العرب يرتد الى القرن الهجري الأول ظناً وإحتمالاً ، والى القرن الهجري

الثاني يقيناً لوروده في كتاب البيان والتبيين للجاحظ .

ولعل المقصود بالكلمة في معناها الأصلي والدقيق « القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة . لبطل رئيسي واحد . وكثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح بينما تستخدم كلمة ملحمي للاشارة الى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال .

ظهر الشعر الملحمي عند الهنود والفرس والبابليين واليونانيين وغيرهم ، كما عرفته الآداب الأوروبية في القرون الوسطى ، لكن أرسطو كان ممن حدد خصائص الملحمة تحديداً فنياً حين رأى أن الملحمة يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية ، وبهذا تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حي يتفرد بنظمها شاعر واحد ، ويغلب فيها عنصر الإلهام كما تخلو من مصاحبة الغناء والموسيقى لأنها تتجه الى المستمعين والقراء وهذا ما غلب على الملاحم القديمة الإلياذة والأوذيسة والانياذة في الغرب ، والمهابهاراتا والرمايانا في الهند والشاهنامة عند الفرس وجلجامش في العراق القديم وغيرها . والشعر الملحمي شعر قصصي يتناول موضوع البطولة وسير الأبطال سواء أكانت بطولة حرب أم بطولة سلم ، مستخدماً في ذلك أسلوب الرواية .

ومما لا شك فيه أن الشعر الملحمي قبل أن يكتمل فناً أدبياً قائماً بذاته مر بمرحلة النقوش ثم بمرحلة صياغة أمثال ومواعظ تحدد واجبات الانسان في حياته وتمده بالحكمة ، ثم تجلت المرحلة الثالثة في تلك القصائد الفلسفية والتعليمية ، كما يستنتج من كتاب هيغل . وبعد أن قطع الفن الملحمي الخطوات التمهيدية مر بثلاث مراحل جديدة أولها : المرحلة الزمنية يوم كانت البطولة كلها ممثلة في الشمس باعثة النور والخير والبركة ، مصارعة قوى الشر المتعددة كالشياطين والمردة والعواصف وغيرها ، وثانيها المرحلة البطولية التي تنشأ عادة من بطولات سادت في المعارك الحربية فصاغها الشعراء شعراً كان ينشد في الاجتماعات العامة وفي أثناء احتشاد القوم لخوض معارك جديدة ضد أعدائهم ، وثالثها المرحلة الأدبية التي تبدأ عادة مع استقرار الأمة وتنظيم شؤونها في كيان قوي موحد ، حيث يصرف الشعراء همهم الى العناية بجمع الشتات الذي يتكون منه التراث الملحمي حتى إذا قيّض الشاعر العبقري جمع ما تبعثر في كل ملحمي متناسق متماسك الأجزاء مكتمل الشروط .

والشعر الملحمي كغيره من فنون الشعر الأخرى ، لا بد له لكي يكتمل من أركان ضرورية أولها الموضوع الذي يدور على الصراع بين حضارتين أو بين أمتين كل أمة منهما تعمل بمجموعها لحماية نفسها من غوائل العدو ، فالصراع الملحمي صراع من أجل الحياة ، وكل من الطرفين له الحق في الدفاع عن وجوده ، وثانيها عالم الملاحم الذي يؤمن

بالخرافات والأساطير شرط أن يكون في أسس الملحمة شعور بالحق والعدالة ، وإكبار للفضيلة ومحافظة على التقاليد والعادات واحترام للأعراف السائدة ، وما يميز عالم الملاحم أن الفرد يشعر بروابط قوية تشده الى الطبيعة ، وبصورة خاصة الى أشيائه التي يحتاج إليها في حياته اليومية كالمنزل والحقل والخيمة والفراش والسيف والرمح والفرس وسائر الحيوانات التي يستفيد من لحومها وألبانها ، أو التي يستخدمها في الركوب وحمل الأثقال . وعالم الملاحم كذلك عالم حرية فردية على الرغم من الجماعية التي تشترط في الموضوع الملحمي ، وثالثها البطولة إذ أن البطل هو مركز الثقل في أمته عليه يتوقف نجاحها ، وفي شخصه تجتمع مثلها العليا وروحها وتاريخها وخلاصة أمجادها ، يتحدى هذا البطل أي خطر يمكن أن يهدده أو يهدد قومه . يتحدى الطبيعة وعناصرها والبشر وأسلحتهم وجيوشهم وشياطين الجن وآلهة الشر ، ورابعها العنصر الديني ، فالعلاقة بين الملحمة والدين علاقة وثقى ، والملحمة وليدة التفكير الديني . ولعل الوثنية كانت أكثر توافقاً مع الملاحم لأنها تترك للمعتقدات شيئاً من المرونة وتسمح للخوارق بالنمو في حين أن الأديان السماوية تضع حداً للمعتقدات وتجمد الخوارق . وخامسها الخوارق ، فالملحمة التي استكملت عناصرها الفنية يجب أن تحتوي على أحداث خارقة تتجاوز المعقول في تحقيقها ، ولا تقتصر على البشريين ، بل قد تصدر عن أفعال ليست من طبيعة البشر . وسادسها الموضوعية ، لأن الشاعر الملحمي يتحدث عن أبطال بعيدين عن ذاته ، فيعرض أحداثاً قد جرت ، ومحناً قاسية قد اجتازوها ، ويصوّر حياتهم وأعمالهم وعواطفهم وأهواءهم وكل ما يتصل بهم تصويراً موضوعياً ، وليس في الملحمة أية إشارة إلى الشاعر ناظمها أو أي دخل لشؤونه الخاصة ، وإنما هي حديث عن الغير يتوارى فيه الشاعر وراء أبطاله . وسابعها العنصر القصصي فالأساس في الشعر الملحمي أن يكون قصصياً ذو أصل تاريخي، ولكن مخيلة الشعب تضخمه وتمزج فيه بين الحقيقة والأسطورة . وهذا يعني أنها تخضع لكثير من القواعد التي يخضع لها فن القصة ، من غير أن تكون قصة بالمعنى الصحيح لاختلاف عظيم بين الفنين إن من حيث القيم الشكلية أو من حيث الأغراض المعنوية . وثامنها صورة الشعب ، فالملحمة تصور لنا عالماً كاملاً بكل ما فيه من تفاصيل ومميزات ، وهذا العالم يكون حافلاً بالصور الشعبية . ومجموع الملاحم العالمية يشكل تاريخ العالم القديم بأسره ، وأن أبطال الملحمة هم أبطال عالميون الى جانب كونهم أبطال قوميون ، وآخرها الأسلوب الملحمي الذي يجب أن يتميز بالقوة والبطولة الرائعة ، وهذه يجب أن تشمل جميع النواحي الحربية والاجتماعية والدينية والخلقية والأخلاقية . وتتجلى قوة الأسلوب في فخامته وفي الجرس الذي يحاكي وقع الرماح وصليل السيوف ، وفي أسلوب الملحمة تتزاحم الحروف وتتدافع الجمل وتجزل التراكيب وتشحن الأصوات في كلام موجز فخم .

الفصل الثاني

أنواع الملاحم

عرف العالم ألواناً كثيرة من الشعر الملحمى ، تتفق في ظاهرها وفي عدد من القواعد الملحمية الأصلية ، إلا أنها تتباين تبايناً عظيماً في تكونها وفي العوامل التي أدت إلى ذلك التكون ، كما تتباين في موضوعاتها وغاياتها . لذلك سننظر الى أنواع الملاحم من ثلاث جهات : من حيث نشأتها ، من حيث موضوعاتها ، من حيث أشكالها .

من حيث النشأة ، نرى أن الملاحم تنقسم الى نوعين : الملاحم الطبيعبة والملاحم الاصطناعية ، والملحمة الطبيعية هي شعر بدائي مرتكزه حادث تاريخي أو حادث يظنه الناس تاريخياً كحصار طروادة مثلاً ، وتتميز بأنها قديمة جداً ، لا نكاد نعرف عن الشعراء الذين نظموها إلا أشياء قليلة ، وقد يكون هناك عدد من الشعراء قد اشتركوا في نظمها ، أو قد يكون الشعب بما فيه قد ساهم في تأليف هذه الملحمة ، بحيث ضاعت معالم المؤلفين ، فاخترعت لهم أسماء ، أو بقيت أسماؤهم غفلاً . والملحمة الطبيعية تجتهد في أن تصور واقع أمّة من الأمم بجميع جهاته ، كما تصور واقع الشاعر أو ما يقرب منه ، فتكون الأساطير فيها معتقدات أصلية .

والملحمة الاصطناعية ليست من صنيع شعب بكامله ، كما هو الحال في الملاحم الطبيعية ، وإنما هي على الغالب من صنع أفراد ، كل فرد يؤلف ملحمة ويمهرها باسمه .

وأما من حيث الموضوع فتنقسم الملاحم الى نوعين أيضاً : بطولية ودينيه . الملحمه الدينية تبنى على الميثولوجية ، أو على النظام الطبيعي لأشياء الكون ، وقد تدخلها معطيات فلسفية مما يجعلنا أمام فروع ثلاثة في الملحمة الدينية : فرع ميثولوجي محض ، وفرع خيالي فلكي ، وفرع فلسفي . وقد يكون هناك ملحمة دينية تحتوي على الفروع الثلاثة كالمهابهاراتا مثلاً . كذلك فإن الملحمة البطولية تتفرع إلى ثلاثة فروع : ملحمة بطولية

بدائية كإلياذة هوميروس ، تستمد خوارقها من الدين ، ومن تدخل الآلهة في بعض أركانها . وملحمة تاريخية محضة تعنى بسرد الأعمال الكبرى لأبطال تجعل منهم نماذج عليا ، أو تتحدث عن الثورات الشهيرة وحركاتها . وملحمة مغامرات كالأوذيسة التي تتحدث عن مغامرات فردية يقوم بها بطل من الأبطال .

وأما من حيث الشكل فتتنوع الملاحم ، بين ملاحم هجاء وملاحم هزل ، والنوع الثاني على الغالب بطولي هزلي يستخدم التقاليد في سبيل الامتاع كملحمة « أورلاندو الغاضب » للشاعر الايطالي أريوست ، ولكنه يمكن أن يكون تاريخياً يتحدث عن أشخاص عرفهم التاريخ من أجل الهزء بهم وتبيان الصغار في حياتهم ، أو خيالياً يخترع الشاعر بطله وأحداثه كملحمة « دون كيشوت » ، وكل هذه الأنواع تندرج تحت ملاحم تاريخية وأخرى أدبية(1) .

أولاً : الملاحم التاريخية

1 ـ الملاحم في العراق القديم : جلجامش

تعتبر ملحمة جلجامش(2) بحق درة النتاج الأدبي في حضارة بلاد الرافدين ، وأقدم أنموذج من أدب الملاحم في تاريخ الحضارات . وهي قصيدة شعرية طويلة مدوَّنة بالخط المسماري واللغة البابلية على إثني عشر رقيماً من الطين، عُثر على معظمها في مكتبة أشور بانيبال في العاصمة نينوى ، ويعود زمن إستنساخ الرُقم الأشورية هذه الى القرن السابع قبل الميلاد (688 -626 ق . م .) . كما عُثر في مدن عراقية متعددة على ألواح أخرى تحمل أجزاء من الملحمة ترجع أزمان كتابتها الى عصور مختلفة أحدثها القرن السادس قبل الميلاد (العصر البابلي الحديث) وأقدمها مطلع الألف الثاني (العصر البابلي القديم) . ومعروف أنّ ملحمة جلجامش نالت شهرة واسعة ، ليس في وادي الرافدين فحسب ، بل في أنحاء واسعة من الشرق القديم ، إذ عُثر على أجزاء منها في العاصمة الحثية ماتوشاش (بوغاز كوي حالياً) وعُثر على جزء من رقيم من الملحمة في مجدّو في فلسطين .

عالجت ملحمة جلجامش قضايا إنسانية عامة مثل مشكلة الحياة والموت ، وما بعد الموت والخلود . ومثلت تمثيلاً بارعاً مؤثراً ذلك الصراع الأزلي بين الموت والفناء المقدّرين ، وبين إرادة الانسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة الخلود ، أي أنها تمثل التراجيديا الانسانية العامة المتكررة .

---

(1) أبو حاقة (أحمد). فن الشعر الملحمي ، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت 1960 ، ص 50 .

(2) باقر (طه) ملحمة جلجامش ، وزارة الأعلام مديرية الثقافة العامة العراق 1971 ، ص 17

شُغلت الملحمة بموضوع أساسي هو البرهان بأسلوب مؤثر على حتمية الموت ، حتى بالنسبة إلى بطل مثل جلجامش الذي أُثر أنّ ثُلثيْه من مادة الآلهة الخالدة ، وثُلثه الباقي من مادة البشر الفانية ، لأن الآلهة إستأثرت بالحياة ، وقدرت الموت من نصيب البشر .

والملحمة تسمو على مجرد البرهنة على حتمية الموت ، فهي تتناول مسألة أخلاقية كبرى شغلت تفكير الانسان منذ أقدم الأزمان . فإذا كان الموت محتماً ، وإذا تعذّر على الإنسان نوال الحياة الخالدة سواء أكان بالتغلب على الموت أم بوجود حياة أخرى بعد الموت (وهي فكرة لم تكن واضحة لدى العراقيين الأقدمين)، فما ينبغي على الفرد أن يسلك في هذه الحياة ؟ . أينبذها ويفرّ منها ويُطلّق هذا العالم ويفنى في « النرفانا » ؟ . أم يسلك سبيل اللذة والتنعم في هذه الحياة كما جاء على لسان صاحبة الحانة ؟ . أم يقبل تحدي قانون الحياة والطبيعة ، ويذعن لما ليس منه بد ، فيضبط زمام النفس ويقوم بتلك الأعمال التي تخلّده بعد حياته كما فعل بطل الرواية بعد رجوعه يائساً من مغامراته في سبيل الحصول على الخلود ؟ . أن هذه القضايا الكبرى تؤلف موضوع الملحمة الأساسي .

وتزخر الملحمة أيضاً بصور رائعة لمواضيع انسانية حساسة ، فهناك الحب والصداقة ، والبغض والحقد ، والأماني والحنين الى الذكريات والبطولة والرجولة والمغامرات والرثاء . ولعل أبلغ رثاء في تاريخ الحب والصداقة نجده في رثاء جلجامش المؤثر لصديقه انكيدو وبكائه عليه . وبالاضافة الى ذلك فإنها تصور لنا تصويراً مؤثراً جوانب مهمة من حضارة وادي الرافدين ، فهي لدارس الحضارة منجم زاخر لاستقاء أوجه ومقومات أحوال العراق القديم الأساسية ، كعقائد القوم الدينية وآلهتهم وآرائهم في الحياة والكون ، وأحوالهم الاجتماعية وجوانب مثيرة من حياتهم العاطفية وعلاقاتهم الاجتماعية ، وتركيب أقدم مجتمع متحضر في تاريخ العمران البشري . كما يجد الباحث صورة مماثلة عن البداوة المتاخمة لحضارة وادي الرافدين وكيفية تدرجها ودخولها في حظيرة تلك الحضارة ، وفضائلها ورذائلها .

وقصة العثور على ألواح تلك الملحمة تعود الى القرن التاسع عشر الميلادي ، عندما بدأ شاب إنكليزي اسمه أوستن هنري لايارد رحلة في عام 1839 م الى سيلان في صحبة صديق له ، لكنه ضلَّ الطريق في أرض ما بين النهرين ، ثم لم يلبث لايارد أن حمل الى المتحف البريطاني مجموعة كبيرة من التماثيل الأشورية مع لوحات فخارية كثيرة ، وهناك تولى هنري رولنسون حل طلاسم اللوحات . وبعد ذلك تمت رحلات أخرى لبريطانيين أخرين الى تلك المنطقة ، حملت معها لوحات تمثل ملحمة جلجامش وقصة الطوفان(1) .

(1) خضرة (حلمي عبد الواحد) . خصائص التشكيل الفني في الياذة هوميروس ، عالم الفكر م 16 عدد 1 ص 47 .

إن بطل الملحمة شخصية تاريخية هو الملك السومري جلجـامش ، سادس ملوك سلالة الوركاء الذي حكم في حدود 2650ق.م. ولا شك في أنه كان ملكاً عظيماً وبطلاً شجاعاً وصاحب خصائل ومعجزات فذة ، مما حمل الشعراء القدامى على تخليد ذكراه في هذه الملحمة الفريدة ، وعلى الرغم من أن ملحمة جلجامش نتاج بابلي صرف ، بلغتها وخيالها ومضامينها ، إلا أنها بكل تأكيد ترجع الى أصول سومرية قديمة كانت المنبع الذي استقى منه المؤلفون البابليون مادتهم . ويمكن القول بصورة عامة أن الملحمة تقع في ثلاثة أقسام رئيسية : الأول منها يدور حول الأعمال البطولية لجلجامش ورفيقه انكيدو ، بينما يروي القسم الثاني قصة الطوفان العظيم وحصول رجل الطوفان على الخلود ، أما القسم الثالث فإنه يتعلق بمسألة الموت والعالم الأسفل . ولقد نجح الأدباء البابليين الى حد كبير في التوفيق بين القسمين الأول والثاني ، أي الجمع بين بطولات ومآثر جلجامش ، وبين قصة الطوفان التي تضمنت ، بين أشياء أخرى كثيرة ، سفر جلجامش بحثاً عن الخلود ، غير أن القسم الثالث الذي يتعلق بنزول انكيدو الى عالم الأموات فلا يبدو وثيق الصلة بالملحمة ، لأنه في الواقع عبارة عن ترجمة حرفية لقصة سومرية تدور حول نـزول انكيدو الى عـالم الأموات ، ولذا فإن معظم المختصين بالأشوريات لا يدرجونه ضمن الملحمة ، في حين يعود القسمان الأول والثـاني بدورهمـا الى أصول سـومريـة قديمـة ، ومن تلك الأصول القصص السومرية الموسومة « جلجامش وأرض الحياة » ، « جلجامش وأنكيدو والعـالم الأسفل » « وجلجامش ونور السماء . أما أخبار قصة الطوفان وبطلها أوتنابشتم التي وردت في الملحمة ، فإن لها أصولها القديمة متمثلة في قصة الطوفان السومرية التي بطلها زيوسدرا . إن هذه الجذور السومرية القديمة لملحمة جلجامش أعطتها أصالة عريقة ، ويبقى إبداع الأدباء البابليين عظيماً لأنهم استطاعوا أن يكسوا هذا الهيكل لحماً ودماً فجاءت الملحمة نتاجاً رائعاً ، عريقاً في أصوله ، جديداً في شكله وموضوعه[1] .

ولعل من أبرز الأسباب التي أكسبت الملحمة شهـرة واسعة قـديماً وحـديثاً كـون موضوعها إنسانياً محضاً ، فهي تتعامل مع أشياء من عالمنا الدنيوي مثل الانسان والطبيعة ، الحب والمغامرة ، الصداقة والحرب ، وقد أمكن مزجها جميعاً ببراعة متناهية لتكون خلفية لموضوع الملحمة الرئيسي ألا وهو « حقيقة الموت المطلقة » . إن الكفاح الشـديد لبـطل الملحمة من أجل تغيير مصيره الانساني المحتوم ، عن طريق معرفة سر الخلود من رجل الطوفان ، ينتهي بالفشل في نهاية الأمر ، ولكن مع ذلك الفشـل يسري شعـور هادىء بالاستسلام . ولأول مرة في تاريخ العالم نجد تجربة عميقة على مثل هذا المستوى البطولي

(1) حلمي (أحمد كمال الدين). السلطان والشاعر والشاهنامة ، مجلة البيان ، عدد 174 سنة 1980 ، ص 54 .

بأسلوب رفيع . وعلى أية حال فإذا كانت الملحمة قد انتهت نهاية مخزية خيبت آمال جلجامش وبني البشر قاطبة فإنها من جهة أخرى لم تكن نهاية قاتمة شديدة القسوة ، ذلك لأنها قدمت البديل وإن كان بلا شك ، دون طموحات جلجامش بكثير ، لكنه يبدو منطقياً ، فإذا كان الخلود أمراً مستحيلاً للانسان لأن الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخليقة ، فباستطاعة جلجامش وأي انسان آخر أن يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ذكره ما بقي الدهر .

جرت العادة في وادي الرافدين على أن تستمد القصيدة الشعرية تسميتها من مطلعها ، وعلى وجه التحديد من الشطر الأول من البيت الأول (الصدر) ولهذا عرفت ملحمة جلجامش في الأوساط الأدبية القديمة بقصيدة « هو الذي رأى كل شيء » (في الأكدية) . ويبدأ الرقيم الأول من الملحة بذكر مآثر جلجامش وحكمته ومعرفته الواسعة ومنجزاته العمرانية في الوركاء مدينته وعاصمة ملكه ، وقد خص منها بالذكر معبد إلهة الحب عشتار وكذلك أسوار المدينة الحصينة التي بناها بالآجر :ـ

« هو الذي رأى كلَ شيء فغنِّ بذكرهِ يا بلادي
وهو الذي عرفَ جميعَ الأشياءِ وأفادَ من عِبَرِها
وهو الحكيمُ العارِفُ بكل شيء
لقد أبصرَ الأسرارَ وكشفَ عن الخفايا المكتومة
وجاء بأنباء ما قبل الطوفان
لقد سلك طُرقاً بعيدةً متقلباً ما بين التعبِ والرّاحة
فنقش في نصبٍ من الحجر كلَّ ما عاناه وخَبَر . .
بنى أسورَ الوركاءِ المحصّنة
فانظر الى سوره الخارجي تجد أفاريزَه تتألقُ كالنحاس
وأنعم النّظر في سوره الداخلي الذي لا يُماثله شيءٌ
أعلِ فوقَ أسوار الوركاء
وأمشِ عليها متأملاً
تفحصْ أسس قواعدها وآجر بنائها
أفليس بناؤها بالأجر المفخور
وهلا وضع الحكماءُ السبعةُ أسسَها » .

ويحتوي الرّقيم الأول أيضاً على تفاصيل وافية عن سجايا البطل « سليلِ الوركاء » وعن شجاعته الفائقة في الاقدام والمغامرة سواء في الجبال الشاهقة أو في البحور الواسعة .

ويصف كيف أنه جاب جهات العالم من أجل الوصول الى رجل الطوفان أو تنابشتم ليعرف منه سر الخلود وينال الحياة الأبدية ، ويأتي في هذا الموضع من الملحمة ذكر اسم أبيه لوكال بندا ، وأمه الإلهة ننسون . لذلك أضفت الملحمة على بطلها صفة من الألوهية حيث نصت على أن « ثُلثيه إلـه وثلثه الآخر بشر » :-

« إنه البطلُ سليلُ الوركاء والثّـورُ النطّـاح
إنه المقدَّم في الطليعة
وهو كذلك في الخلف ليحميَ إخوانَه وأقرانَه
إنه المظلّـة العظمى حامي أتباعَه من الرجال
إنه موجةُ الطوفان عاتيةً تحطم جدران الحجر . .
وهو الذي فتح مَجازات الجبال . .
وعَبَرَ المحيط إلى حيث مطلع الشمس
لقد جابَ جهات العالمِ الأربعِ
وهو الذي سعى لينالَ الحياةَ الخالدة
وبجهده استطاع الوصولَ الى أوتنابشتم القاصي
من ذا الذي يُضارعُه في الملوكية
ومن غيرُ جلجامش من يستطيعُ أن يقول : أنا الملك ؟
ومن غيرُه من سمّي جلجامش ساعة ولادته ؟
ثُلثاه إلـه وثُلثه الباقي بشر » .

ومثلما كان جلجامش يتحلى بالشجاعة وحب المغامرة فقد حباه إلـه الشمس بالحسن والجمال ، وخصه إلـه الرعد بالبطولة وقوة بدنية خارقة ، لذلك عُرف جلجامش بين أهل الوركاء بلقب « البطل الجميل » لأنه جمع بين البطولة وجمال الهيئة . وهكذا ذاع صيت جلجامش « البطل الكامل القوة والجمال » في مدينة الوركاء وفي غيرها من مدن بلاد وادي الرافدين . وكان أمراً طبيعياً أن تفتن بقوته وجماله الفتيات الحسان ، وألا يجد من يقف حائلاً بينه وبين تحقيق أية أمنية أو رغبة في نفسه . فهو البطل الذي لا يجرؤ على منازلته أو رده أحد ، ولهذا نقرأ في الرقيم الأول من الملحمة أن أهل الوركاء لاذوا بالآلهة يتضرعون إليها كي تخلق رجلاً يكون نظيراً لجلجامش في البأس وقوة اللب ، وعندئذٍ يكون الاثنان في صراع مستديم لتهنأ المدينة بالسلام والإطمئنان على حد تعبير الملحمة .

استجابت الآلهة لدعوات أهل الوركاء ، فخلقت الصنديد الذي يجوب البراري مع الظباء وحمر الوحش ، ويأكل العشب ويتزاحم معها عند مورد الماء ، لقد وهبته الآلهة شعراً

كثاً يكسو كل جسمه وجعلت شعر رأسه طويلاً مثل شعر امرأة وله ضفائر على هيئة السنابل . وذات يوم أبصره الصياد وهو يردُ الماء مع الظباء ، فذهب الى أبيه وقص عليه قصة ذلك المخلوق الغريب الذي كان يحول دائماً بينه وبين صيده . لأنه (انكيدو) كان يخرب ما ينصب الصياد من شباك ويطمر ما يحفر من أوجار . فنصح الأب فتاه أن يذهب الى مدينة الوركاء ويقص على البطل جلجامش قصة ذلك الرجل القوي المتوحش ، ويطلب منه أن يسلمه فتاة بغياً لكي يغوي بها أنكيدو المتوحش ويستدرجة الى الوركاء . وفعل الفتى ما أمره أبوه ، وأعطاه جلجامش الفتاة البغي فأخذها وراحا يترقبان عند مورد الماء . ولما جاء أنكيدو الى هناك مع الظباء كشفت له الفتاة عن مفاتن جسمها وسرعان ما انجذب أنكيدو اليها واستجاب لاغرائها ، حتى أنه بقي معها « ستة أيام وسبع ليال » على حد تعبير النص البابلي . وبعد ذلك تذكر أنكيدو « إلفه حيوان البرية » وهمَّ بالعودة الى حيث العشب والظباء وحمر الوحش، لكنه سرعان ما اكتشف أنّ أشياء كثيرة تغيرت في غضون الأيام القليلة الماضية . إذ وجد أن حيوان البرية صار ينفر منه ويبتعد عنه ، كما وجد أن قواه لم تعد كما كانت من قبل ، فهو غير قادر على العدو واللحاق بإلفه مثلما كان يفعل سابقاً :

« وبَعْدَ أن شبعَ من مفاتنها
وجّـه وجهَه إلى إلفه حيوان البريّـة
فما أن رأتْ الظباءُ أنكيدو حتى ولّـت هاربةً
وهربت من قُربه وحوشُ البرية
ذُعِرَ أنكيدو وَوَهَنَتْ قواهُ
خَذَلَتْهُ ركبتاه لمّا أراد اللحاق بإلفه حيوان البرية
أضحى أنكيدو خائرَ القوى لا يطيقُ العَدْوَ كما كان يفعلُ من قبل
لكنّـه صار فطناً واسعَ الحسِ والفهمِ » .

وأخيراً لم يكن باستطاعة أنكيدو أن يفعل شيئاً سوى أن يرجع ويقعد عند قدمي الفتاة ويطيل النظر إلى وجهها . عندئذٍ أدركت الفتاة أن أنكيدو المتوحش قد استأنس وأنه إستسلم للأمر الواقع . فعرضت عليه الذهاب معها إلى الوركاء حيث يقيم البطل جلجامش ، وسرعان ما قبل أنكيدو العرض وقال لها إنه متلهف لرؤيته ومنازلته ، وفي مدينة الوركاء كان ظهور الندّ المرتقب حلماً ، رأى فيه إحدى النجوم وهي تهوي على الأرض في مدينة الوركاء ، وانه لم يستطع رفعها أو تحريكها من الأرض رغم ما أوتي من قوة ، وأن أهل الوركاء تجمعوا حولها وزاحوا يقبلونها . ولما إستفاق جلجامش من نومه

ذهب إلى أمه وقص عليها رؤياه . فقالت له أمه إن غريماً له سيظهر عما قريب وسيكون مماثلاً له في البأس والقوة ، لكنه سيصبح رفيق العمر الذي لا يخذله .

كان انتقال أنكيدو من حياة البرية الى حياة المدنية المتحضرة مسألة عرضت لها الملحمة ببراعة متناهية . لقد صار لزاماً على أنكيدو الذي ألف مصاحبة الحيوان في البراري ، أن يتعلم كيف يأكل ويشرب ، وكيف يغتسل ويدهن جسمه بالزيت ، ويتعطر بالطيب ، ويرتدي ملابس نظيفة مثل سائر الناس :

« شبَّ انكيدو على رضاع لبن الحيواناتِ البرّية
ولما وضعوا أمامه طعاماً تحيّر واضطربَ
وصار يَطيلُ النظرَ إليه
أجل ! لا يعرفُ أنكيدو كيف يُؤكَلُ الخبزُ
ولم يعرف كيف يُشرَبُ الشراب القوي
ففتحت البغيُ فاهَا وخاطبت أنكيدو :
كُلْ الطعامَ يا أنكيدو فإنها سنّة الحياة
واشرب من الشرابِ القويّ فهذه عادةُ البلاد
فأكلَ أنكيدو من الطَعام حتى شبعِ
وشرب من الشراب القوي سبعةَ أقداحٍ
فانطلقت روحُه ، وانشرح صدرُه ، وطرِب له
ثم نظّف جسدَه المشعّر ومسحه بالزيت
وأضحى إنساناً ، لبس اللباسَ وصار العريس » .

واصل أنكيدو السير وخلفه الفتاة وهما في طريقهما الى الوركاء . ولما وصلا المدينة وراحا يتجولان في سوقها الكبير سرعان ما تجمهر الناس حول أنكيدو وراحوا يطيلون النظر اليه . لقد رأوا فيه المثيل لجلجامش في البنية والقوة وتوسموا فيه الشجاعة لمنازلة « البطل الجميل » كما كانوا يسمونه . لذلك فرح الناس وهللوا مستبشرين بظهور « البطل الند الكفؤ للبطل الجميل » . ويبدو من سياق الملحمة أن أنكيدو بقي يتجول في السوق حتى المساء وأنه التقى صدفة بالبطل جلجامش عندما كان الأخير يهم بدخول بيت إلهة الحب اشخار (عشتار) ، ربما للقيام على ما يبدو ، بدور الزوج الإلهي من خلال ما يعرف بين الباحثين بالزواج المقدس . فاعترضه أنكيدو ومنعه من دخول البيت ، وعندئذٍ غضب جلجامش وهجم على أنكيدو واشتبك الاثنان ، في سوق المدينة ، وأمام الناس ، في صراع

عنيف اهتزت له الجدران وتحطمت لعنفه الأبواب :

« تلاقياً في موضع سوق البلاد
سدّ أنكيدو بابَ البيت بقدميه
ومنع جلجامشَ من الدخول الى الفراش
أمسك أحدهُما بالآخر وهما متمرسان في الصراع
وتصارعا وخارا خوار ثورين وحشيين
حطّما عمود الباب واهتز الجدار

ويظهر من سياق النص أنّ الغلبة في ذلك النِّـزال كانت للبطل جلجامش ، إذ ترد الاشارة إلى أن قدميه بقيتا ثابتتين على الأرض وأنه كان على وشك أن يرفع خصمه إلى أعلى لكنه لم يفعل ذلك . فجأة يزول عنه غضبه ويهدأ ، ومن ثم يستدير لينصرف تاركاً انكيـدو لحاله ، ولا شك في أنه فعل ذلك بدافع من شعوره بالاقتدار على خصمه، ولأنه أراد أن يتخذ من غريمه صديقاً حميماً وعوناً في مقارعة الخطوب والمخاطر بعد أن عرف عن كثب مقدار قوته وشدة بأسه في النزال ، وهكذا يتصالح البطلان ويصبحان صديقين حميمين لا يفترقان أبداً .

وفي أحد الأيام كشف جلجامش لصديقه أنكيدو عن رغبة شديدة في نفسه للسفر إلى غابة الأرز البعيدة ، ربما من أجل أن يخلّـد اسمه هناك في سجل الأبطال الخالدين أو من أجل أن يغلب الوحش خمبابا الذي ملأ اسمه الدنيا رعباً . فحذره أنكيدو من مغبة القيام بمثل تلك الرحلة البعيدة والشاقة ، لكنه لم يجد بُدّاً أمام إلحاحه الشديد على السفـر إلا الموافقة على مرافقته في نهاية الأمر . هنا تنتقل الملحمة إلى ذكر الاستعدادات والاجراءات التي كان لا بد من اتخاذها لانجاز الرحلة . فقد أوعز جلجامش الى السباكين ليصنعوا ما يحتاج إليه من سيوف وفؤوس . وبصفته ملكاً في الوركاء ، كان لا بدَّ لجلجامش من أن يستأذن مجلس شيوخ المدينة بـالسفر ويحصـل على مـوافقته، لأنـه يمثل أعـلى سلطة في المملكة . قال جلجامش وهو يخاطب شيوخ المدينة :

« اسمعوا يا شيوخ الوركاء ذاتِ الأسواق
أريد أنا جلجامش أن أرى من يتحدثون عنه
ذلك الذي ملأ اسمُه البلدانَ بالرّعب
عزمت أن أغلبَه في غابة الأرز
وسأسمعُ البلاد بأنباءِ ابن الوركاء
فتقول عني : ما أشجعَ سليلَ الوركاء وما أقواه

سأمدُّ يدي وأقصُّ الأرز
فأسجلُ لنفسي إسماً خالداً » .

لكن شيوخ المدينة لم يعطوه موافقتهم لأنهم كانوا يخشون عليه من أخطار تلك المغامرة وخصوصاً أن غابة الأرز كان يحرسها الوحش خمبابا الذي « زفيرُه عبابُ الطوفان ، وفمُه نفاثُ اللهب ، وأنفاسُه الموتُ الزؤام » . غير أن جلجامش أبى أن ينصاع وأصر على السفر ومنازلة خمبابا . عندئذٍ لم يجد شيوخ الوركاء بداً من الموافقة ومباركة سفره والدعوة له بسلامة العودة . ثم أمروا له بسلاحه : السيف والفأس والقوس والجعبة ، وخاطبوه ناصحين :

« أيها الملك كُنّا نطيعُك في مجلس الشورى
فاستمعْ إلينا وخُذْ بمشورتنا أيها الملك
لا تتّكل على قوتك وحدها يا جلجامش
تبصّر أمرك واحم نفسك
دع أنكيدو يسيرُ أمامَك فإنه يعرفُ الطريقَ وقد سلكه
إنه يعرفُ الطريقَ إلى غابة الأرز دَعْهُ يتوغل في مسالك خمبابا
وأن من يسير في الطليعة يحمي صاحبه
ليأخذَ الحذر ويتبصر في حماية نفسه
وعسى شمس أن يجعلك تنال رغبتك
وعساه أن يُري عينيك ما قاله فمُك
وأن يفتح لك السبيل المسدود
ويفتح الطريقَ لمسراك ، ويمهّد مسالكَ الجبال لقدميك » .

ثم قصد جلجامش ورفيقه أنكيدو معبد المدينة حيث تقيم الآلهة ننسون أم جلجامش لتبارك وتدعو لهما بالنجاح . وفعلت الآلهة ننسون ما أراد جلجامش بعد أن قدّمت الصلوات وأحرقت البخور ، ثم قالت وهي تخاطب الإله شمس داعية إياه أن يحفظ إبنها ويعيده إلى الوركاء سالماً مظفراً :

« علامَ أعطيت ولدي جلجامش قلباً مضطرباً لا يستقر
والآن وقد حثثته فاعتزمَ سفراً بعيداً إلى موطن خمبابا
فإنه سيُلاقي نزالاً لا يَعرفُ عاقبَتَه
ويسيرُ في طريق لا يعرفُ مسالكَها
فحتى اليوم الذي يذهب فيه ويعود

وحتى يبلغ غابة الأرز
ويقتل خمبابا المارد
ويمحو مِن على الأرض كلَّ شر تمقته . .
عسى أن توكل به حرّاس الليل والكواكب وأباك الإلّـه سين
حينما تحتجب أنت في المساء » .

بعد ذلك التفتت أم جلجامش إلى أنكيدو فأوصته خيراً بابنها ثم أهدته عقداً من الجوهر شدته حول عنقه « ليكون موثقاً منه » على حد تعبير الملحمة .

هنا ينخرم النص وتأتي فجوة كبيرة كانت تحتوي في الأصل على تَفاصيل المصاعب والأهوال التي لقيها جلجامش وأنكيدو وهما في طريقهما الى غابة الأرز . ويبدو من بقايا النص أنهما قطعا مسافة طويلة تقترب من ١٦٠٠ كم قبل أن يصلا إلى هناك .

فوجدا عند مدخلها حارساً فقتلاه ، وبعد ذلك دخلا الغابـة وراحا يتجـولان في أرجائها وهم يتتبعون المسالك التي يسير فيها العفريت خمبابا . بينما كان جلجامش يقطع أشجار الأرز ، سمع خمبابا وقع فأسه الثقيلة فغضب وصاح وزمجر ثم هجم على الصديقين اللذين أصيبا بالذعر لهوله وشدة بأسه . فأخذا يتضرعان للآلهة شمس عسى أن يمد لهما يد العون . وسرعان ما استجاب شمس لدعوتهما فسخر لهما الريح العاتية التي أوهنت قوى خمبابا وشلت حركته . وعندئذٍ استسلم لهما وراح يتضرع لأن يبقيا عليه . وكاد جلجامش أن يستجيب له ، لكن رفيقه أنكيدو أبى إلا أن يقتله .

وهكذا حقق جلجامش رغبته في الوصول الى غابة الأرز والتغلب على العفـريت خمبابا الذي لم يستطيع أحد من قبل منازلته . ثم عاد الصديقان الى مدينة الوركاء وقررا إقامة احتفال كبير بمناسبة سلامة العودة والنصر على خمبابا . بعد ذلك تصف الملحمة كيف أن جلجامش راح يستعد لذلك الاحتفال . فتذكر أنه غسل شعره وأرسل جدائله عـلى كتفيه ، ثم خلع ملابسه الوسخة وارتدى حلة نظيفة مزركشة ربطها بزنار ولما وضع البطل تاجه على رأسه رفعت إليه الإلهة عشتار عينيها فأسرها بجماله وحسن هيئته . ولكن لما نادته ، وعرضت عليه أن يتزوجها ، راح جلجامش يسخر منها ويعدد لها عشاقها الذين خانتهم وتنكرت لهم . فغضبت الإلهة عشتار من جلجامش غضباً شديداً ، وطلبت من أبيها آنو إله السماء ، أن ينتقم لها فينزل الثور السماوي ليفتك بالوركاء وأهلهـا . لكن البطل وصديقه أنكيدو استطاعا منازلة الثور وقتله . ثم سارا بعد ذلك فرحين مزهوين في شوارع الوركاء . كان جلجامش يسأل الصبايا من وقت لآخر فيقول : « من الأمجد بين

الأبـطال ومن الأزهى بين الـرجال ؟ » فيجبنـه : « جلجـامش الأمجـد بـين الأبـطال ، جلجامش زين الرجال » .

إلى هنا والأمور تسير كما تمنى البطل جلجامش وأراد . لقد حقق كل ما يصبو إليه قلبه من أمنيات عندما وصل الى غابة الأرز لتخليد ذكراه بين الأبطال ، واستطاع التغلب على العفريت خمبابا الذي ملأ اسمه البلدان بالرعب . ثم إنه تغلب على الثور السماوي في عرض رائع أمام جماهير الوركاء . وأخيـراً فهو لا يزال ذلك « البطل الجميل » الذي يأسر بجماله وقوته قلوب الحسناوات وفي مقدمتهن إلـهة الحب وربة الحسن عشتار . ولكن عند هذا الحد بدأت الملحمة تتخذ منعطفاً جديداً هو البداية للنهـاية المـأساويـة التي جعلتها الآلهة من نصيب البشر . أجل البـداية « لـطريق أرض اللارجعـة » الموت ، المـوضوع الرئيسي لملحمة جلجامش . هنا في بداية الرقيم السابع تبدأ الملحمة الحديث عن حلم رآه انكيدو عن مرضه المفاجىء . لقد رأى أنكيدو في المنام أن الآلهة تجتمع لتقرر موته لأنه قتل خمبابا والثور السماوي . فانتابه حزن شديد وراح يلعن الساعة التي رأى فيهـا الصياد والبغي ، فلولاهما لبقي سعيداً يجوب البراري مع الظباء وحمر الوحش . ثم اشتد بأنكيدو المرض وعاودته أحلام مخيفة رأى فيها صوراً مفزعة من عالم الأموات « أرض اللارجعة التي حُرم ساكنوها من النور ، الذين لا يجدون غير التراب طعاماً والطين قوتاً . . » . وأخيراً مات أنكيدو فحزن عليه جلجامش حزناً شديداً وبكاه بكاء مُراً ، ورثاه بعبارات تفيض ألماً وحسرة . قال جلجامش وهو يرثي رفيق العمر ، صديقه أنكيدو :

« اسمعوا أيّـها الشيوخُ واصغوا إليّ
من أجل أنكيدو خلِّي وصاحبي أبكي
أجل . . . من أجله أنوحُ نواحَ الثكلى
إنه الفاسُ التي في جنبي وقوةُ ساعدي
إنه الخنجرُ الذي في حزامي والمجنُ الذي يدرأ عني
إنه فرحتي وبهجتي وكسوةُ عيدي
لقد ظهر شيطانٌ رجيمٌ وسرقه مني
يا خلِّي يا أخي الأصغر الذي اقتفى حمارَ
الوحش في التلال والثور في الصحارى
انكيدو يا صاحبي وأخي الأصغر
الذي اقتفى حمارَ الوحش في النّـجاد والنّـمر في الصحارى
تغلبنا معاً على الصعاب وارتقينا أعالي الجبال

ومسكنا بالثـور السماوي ونحرناه
فأي سنـة من النوم هذه التي غلبتك وتمكنت منك ؟
طواك ظلام الليل فلا تسمعني » .

لكن أنكيدو « لم يرفع عينيه ، فجسّ جلجامش قلبَه فوجده لا ينبض ، عندئذٍ صرخ وأخذ يزأر حوله كالأسد . ثم نتف شعرَه ومزق ثيابه ورماها على الأرض وامتنع عن تسليم صاحبه الى القبر ستة أيام وسبع ليال الى أن غطى وجهه الدود » .

كان موت أنكيدو مصيبة شديدة الوقع في نفس جلجامش . لقد صار شبح الموت يلاحقه ويفزعه ليلَ نهار ، لأنه أدرك عن كثب أن الموت سيقهره هو الآخر ، عاجلاً كان ذلك أو آجلاً ، مثلما قهر خلّـه ونظيره أنكيدو . وسوف نعود الى هـذه النقطة بـالذات لنستمع الى جلجامش نفسه وهو يتحدث عن مشاعر الخوف والفزع التي صارت تنتابه بعد وفاة صاحبه .

لبس جلجامش جلد سبعٍ وهام على وجهه في البوادي باحثاً عن رجل الطـوفان أوتنابشتم ليسأله عن سر حصوله على الخلود. وبعد مسيرةطويلةومضنية وصل الى بوابة جبال ماشو التي كانت تحرسها مخلوقات غريبة مركبة على هيئة رجال ـ عقارب ، وما كاد هؤلاء ليسمحوا لجلجامش بالمرور لولا أن أحدَ أولئك الرجال وزوجه عرفا شخصه وطبيعته الإلهية . « ثلثاه إله ، ثلثه الآخر بشر » . وبعد أن دخل البوابة الجبلية ، وجد جلجامش نفسه في ممر طويل تلفّـه ظلمةٌ حالكة . ورغم ذلك فإنه واصل المسير ساعات طويلة في ظلام دامس لا يرى من حوله شيئاً . وبعد ساعات أخرى من السير والجهد لاح له بصيصٌ من نور في نهاية الممر الجبلي . ولما خرج وجد نفسه في جنينة غناء تحمل أشجارها ثماراً من أحجار كريمة . ثم واصل السير مرة أخرى إلى أن صار على مقربة من حانة عند ساحل البحر تديرها إمرأةٌ اسمها سدوري والتي تعرف أيضاً « بصاحبة الحانة »

ولما أبصرت صاحبة الحانة جلجامش أفزعهـا منظرُه لأول وهلة وراحت مسـرعةً لتوصد الباب في وجهه . كان شعرُه كثاً طويلاً وعليه لباس مهلهل هو بقايا من جلد سبع . وقد بدا واضحاً على وجهه الشحوب والتعب من السفر الطويل . لكنها سرعان ما عرفته وأدركت طبيعته الإلهية مثلما فعل الرجل ـ العقرب وزوجه عند بوابة جبل ماشو . فراحت تسأله عن سر مجيئه الى هذا المكان القاصي وعن أسباب تحمله عناء ومشقة سفره البعيد . فقال جلجامش وهو يجيب صاحبة الحانة سدوري :

« إنه أنكيدو صاحبي وخلّي الذي أحببتُه حباً جماً

لقد انتهى إلى ما يصيرُ إليه البشرُ جميعاً
فبكيتُه في المساءِ وفي النهار
ندبتُه ستةَ أيامٍ وسبعَ ليالٍ
معلّلاً نفسي بأنّه سيقومُ من كثرة بكائي ونُواحي
وامتنعت عن تسليمه الى القبر
أبقيتُه ستةَ أيامٍ وسبعَ ليالٍ
حتى تجمّـع الدُّود على وجهه » .

ويسترسل جلجامش في حديثه مع صاحبة الحانة سدوري ليعبر عما في أعماقه من فزع وهلع من شبح الموت الذي صار يلاحقه فيقول :

« لقد أفزعني الموتُ حتى هِمْتُ على وجهي في الصحارى
إن النّـازلة التي حصلت بصاحبي تقضُّ مضجعي
آه ، لقد غدا صاحبي الذي أحببتُ تراباً
وأنا ، سأضطجعُ مثلَه فلا أقوم أَبَد الآبدين » .

وأخيراً يسأل بطلنا صاحبة الحانة ويستعطفها لأنه تجيبه فيقول : والآن يا صاحبةَ الحانة ها أنا أطيلُ النظرَ إلى وجهك ، أيكون في وسعي ألا أرى الموتَ الذي أخشاه وأرهبه ؟ » .

وتجيبه صاحبةُ الحانة أنه يستحيل عليه تحقيق هذه الأمنية ، وتذكره أن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهاية لها . أجل لقد ذكرته أن الموت قدر فرضته الآلهة على الانسان منذ اللحظات الأولى للخليقة، وهو قدر لا مفر منه . والواقع كان بالإمكان أن تأتي ملحمة جلجامش الى نهاية طبيعية عند هذا الحد لولا أن أضيف لها قصة الطوفان التي استمدت تفاصيلها ، كما قلنا في البداية ، من قصص سومرية وبابلية منفصلة . وعلى أية حال ، تذكر الملحمة أن صاحبة الحانة أشفقت على جلجامش في نهاية الأمر ودلته على ملاح اسمه أورشنابي ليأخذه بسفينته الى الرجل الخالد أو تنابشتم الذي يسكن على الساحل الآخر من البحر . وعبر جلجامش بحر الموت بمساعدة الملاح ووصل الى حيث يقيم رجل الطوفان وزوجه . وعندما التقى جلجامش برجل الطوفان الذي كافأته الآلهة بالخلود لانقاذه نسل البشرية من الدمار ، قص عليه ما حل برفيقه انكيدو وروى له كيف أن الموت صار يخيفه ويرعبه منذ ذلك الحين ، وأنه جاء يسأله عن سر حصوله على الخلود . هنـا يبدأ رجـل الطوفان بالحديث عن الطوفان العظيم الذي غمر الأرض والذي يشبه في تفاصيله القصة التوراتية المعروفة . وكيف أنه استطاع إنقاذ البشرية من الفناء بسفينة رست في النهاية على

جبل اسمه نيسير . وقال أوتنابشتم إنه خرج بعد ذلك من السفينة وقدم القرابين للآلهة فتجمعت من حوله وقررت أن تكافئه وزوجه بالخلود فصارا في مصاف الآلهة . ثم تساءل رجل الطوفان وقال مخاطباً جلجامش : ولكن من الذي سيجمع الآلهة من أجلك لتمنحك الحياة الأبدية ؟

من جهة أخرى أراد رجل الطوفان أن يفهم جلجامش بأنه يسعى وراء شيء يستحيل تحقيقه . وزيادة منه في تذكير جلجامش بأنه ليس إلا مجرد إنسان يعيش ويموت وأن طاقاته وقدراته محدودة ، فقد طلب أو تنابشتم منه أن يمتنع عن النوم ستة أيام وسبع ليال . فقبل جلجامش التحدي أملاً في كسب الرهان والحصول على سر الخلود . ولكن سرعان ما غلبه النعاس وغط في نوم عميق . ولما استفاق وجد أنه نام عدة أيام أشرتها زوجة أو تنابشتم على الجدار كما أحصتها عداً بأرغفة من خبز وضعتها عند رأسه وهو نائم .

وهكذا فشل جلجامش في اجتياز الاختبار . عندئذٍ أمر أو تنابشتم ملاحه أن يأخذه ويرجعه الى الوركاء ، إذ لا جدوى من بقائه بعد ذلك ، ولما ركب جلجامش السفينة وأوشك الاثنان على الإبحار أشفقت عليه زوج أوتنابشتم وعز عليها أن يرجع خاوي اليدين ، فطلبت من زوجها أن يكافئه بشيء ما ، يأخذه معه الى المدينة . فاقترب رجل الطوفان من جلجامش وكشف له عن سر من أسرار الآلهة وطلب منه أن يغوص الى قاع البحر ويستخرج نباتاً شوكياً له فعل عجيب . فهو يمنح آكله شباباً متجدداً ودائماً . وفعل جلجامش كما أمرَه رجل الطوفان وغاص الى قاع البحر بعد أن ربط حجراً ثقيلاً بقدميه . ثم استخرج النبات الذي سمته الملحمة «يعيد الشيخ الى صباه » . وكان جلجامش فرحاً به أشد الفرح حتى أنه عزم على أن يعطي منه أهل مدينته ليأكلوا ويستعيدوا شبابَهم .

سار جلجامش والملاح أورشنابي يقصدان الوركاء وفي الطريق نزل جلجامش عند بئر ليبتردَ ويغتسلَ فشمّت الأفعى شذا النبات السحري ، فتسللت إليه واختطفته .

وهكذا فوتت على جلجامش وعلى البشرية جمعاء فرصة أخيرة للحصول على الخلود .

نصيحة سدوري صاحبة الحانة لجلجامش :

« إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجدَ
حينما خلقت الآلهةُ العظامُ البشرَ
قدّرت الموتَ على البشرية

واستأثرت هي بالحياة
أما أنت يا جلجامش ، فليكن كرشُك مملوءاً على الدوام
وكن فرحاً مبتهجاً نهار مساء
وأقم الأفراح في كل يوم من أيامك
وارقص والعب مساءَ نهار
واجعل ثيابَك نظيفةً زاهيةً
واغسل رأسك واستحم في الماء
ودلّل الصغيرَ الذي يمسكُ يديك
وافرح الزوجة التي بين أحضانك
وهذا هو نصيب البشرية » .

ويمكن القول أن القوم شكوا جلجامش الى الآلهة لأنه كان يستعبد الرجال ويبغي في النساء ، فخلق أورورا آله الخلق أنكيدو شبيهاً لجلجامش في القوة والشكل وجعله رمزاً لإنسان الفطرة والبساطة ، يميل الى مصاحبة الحيوانات البرية ، لكنه « شِمْخِت » المرأة البغي استطاعت أن تدجنه وتعلمه آداب الطعام والشراب ، كما اصطحبته معها الى المدينة ووجهته لمقاومة جلجامش الذي كان رمزاً لإنسان المدينة والحضارة . لكن جلجامش كاد ينتصر على أنكيدو بعد صراع عنيف ، وأخيراً عقدا بينهما صداقة متينة ووجها صراعهما المزدوج نحو خمبابا إلّه الشر الذي إنتصرا عليه في النهاية . وهنا تبدأ المرحلة الحقيقية في الملحمة عندما أخذ جلجامش يتساءل عن سر الحياة والموت وما بعدهما ، لكنه لم يتعرف الى الحقيقة إلا من خلال « أوتنابشتم » الناسك الذي علم جلجامش أن لا شيء يدوم الى الأبد، فكل شيء فانٍ . فالملحمة إذاً حافلة بالرموز ، فجلجامش يرمز الى الحضارة والمدنية ، كما أنه يمثل القلق البشري في تساؤله عن الحياة والموت وما بعد الموت ، يبحث عن شيء يخلد فيه اسمه ولكن أنّى له ذلك فكل شيء الى زوال ، وأنكيدو كان أول الأمر رمزاً للطبيعة ، للحياة البدائية . لكنه بعد أن تعلم أصبح أخاً لجلجامش يتأثر كل منهما بأفكار الآخر وما يمثل ، وأما خمبابا فهو رمز لقوى الطبيعة التي تعترض مسيرة الانسان وتحول دون سيطرته على خيراته .

فسيرة جلجامش تمثل المسيرة التي قطعها إنسان الحضارة بين القلق وعدم التوازن واعتماد القوة ، الى مرحلة القوة العاقلة الموجهة لخير المجموع ، ثم مرحلة البحث عن سر الحياة والموت . وتمثل حياة أنكيدو المسيرة التي قطعها الإنسان من المرحلة الوحشية البدائية الى المرحلة الاجتماعية السابقة للاستقرار المدني ، فالمرحلة المدنية . كما تذكرنا ظروف

ولادته والغابة التي خلق من أجلها بأنه يرمز الى انسان الطبيعة البريء الـذي لم تفسده المدنية ، في حين أن ارتباطه بالصداقة والأخوة مع جلجامش ، جاء كنوع من المصالحة بين المدينة والطبيعة ، وبالتالي اصلاح فساد المدينة . أما شخصية البغي فإنها ترمز الى نمط معقد وسلعي من العلاقات الاجتماعية فضلاً عن أن اللقاء بين أنكيدو والبغي هـو لقاء ابن الطبيعة بالمدينة المعقدة .

وبأسلوب آخر فإن هذه الملحمة التي يطغي عليها المناخ الأسطوري حافلة بالرموز ، فكل شخصية من شخصياتها ذات بعد أسطوري ـ رمزي . فجلجامش يمثل النواة التاريخية أي الجسر الذي يصل الأسطورة بالواقع فمراحل حياته تمثل مراحل التطور الانساني منذ القوة البدنية المحضة حتى الحكمة والقوة الفكرية والفنية ، وبين هاتين المرحلتين مرحلة متوسطة تتميز بالاعتدال والتوازن وتـوجيه القـوة البدنيـة وجهة الخـير في سبيل صـالح المجموع . كما أن جلجامش يمثل القلق البشري الذي لا يهدأ ولا يرتوي . وهذا القلق يدفعه الى البحث عما يخلد اسمه حيث لا تنفع المغريات المادية في مداواة قلقة أو في تعزيته .

تعلمنا هذه الملحمة أن إصلاح ما أفسدته المدينة يكون بالعودة الى الطبيعة ، كما أن اتحاد الطبيعة أو البراءة الخلقية مع حكمة المدينة واختياراتهـا المتراكمـة هو الـذي يحقق للانسان النصر على العوائق ويهيئه للتحديات الكبرى . في حين أنّ أنكيدو ، قبل التأنس على يد البغي وقبل مؤاخاة جلجامش ، كان شبيهاً للحيوان وله براءته ، ولكن له جهله وقصوره . ولكن بعد أن اتّـحدت براءته وقوته مع تجارب المدينة ومعرفتها تولّـد الانسان الجدير بمصارعة القوى الخارقة وآلهة الشر .

وهكذا فإن الملحمة غنيةٌ برموزها ، وهذا ما يمنحها العمق ويرفعها الى مستوى الآثار الكبرى التي تعالج القضايا الانسانية مهما تباينت العصور . وهذا يعني أنّ هذه الملحمة تدفع بالإنسان الى التحلي بروح النضال ضد الشر ، وتمجيد بطولة الانسان من أجل الحرية كما أنها ترفض المتعة التافهة والخضوع لمغريات الحياة .

ونستطيـع القـول أنّ ملحمة جلجـامش تتجـاوز بمقـومـاتهـا الجمـاليـة ملحمتي هوميروس ، فهذه الملحمة تبشر بالقيم الأخلاقية العالمية ، وتحفز الانسان على التحلي بروح النضال ضد الشر ، كما أنّـها تمجد بطولة النضال من أجل الحرية والتحرر من الخوف ، وتحقق كل ما هو متسامٍ ونبيل . كما أنّ فلسفة الحياة والموت هي أصدق وجهات النظر وأشجعها في هذا المجال ، كما أنّ أفكار الملحمة ترفض الخضوع المطلق للمصير ، ولهذا السبب يبقى جلجامش بطلاً حتى في بعض سقطاته . وتنبغي الاشارة ان وليد فاضل صاغ

ملحمة جلجامش حدثاً مسرحياً جيد السبك ، رشيق الأسلوب ، لدرجة تشعرك بأن جلجامش في الأصل مسرحية وليست قصة تعتمد السرد الملحمى أو القصصي .

2 ـ الملاحم الفينيقية أوغاريت

أوغاريت أو رأس شمرا : قبل الكلام على أوغاريت وملاحمها ، لا بأس من إيجاز قصة إكتشاف أوغاريت التي لم يكن اسمها معروفاً قبل 1929 إلاّ من خلال بعض الرسائل والمعاهدات التجارية والتحالفات العسكرية بين المصريين والحثيين والميتنيين(1) ، ففي عام 1928 م إكتشف فلاح سوري من قرية مينة البيضاء القريبة من اللاذقية سرداباً يؤدي الى قبر قديم ، ولكن السلطات الفرنسية المنتدبة وضعت يدها على المنطقة ، وكشفت الحفريات خمس طبقات أثريةيرجع أقدمها إلى ما بين الألفين السادس والخامس وأحدثها الى ما بين 1600 -1200 ق . م . .

وقد تضمنت المستندات المكتشفة الملاحم والعقائد الميثولوجية ، وكتابات تتعلق بالمحاسبة ، وكتابات مدرسية ولوائح بأسماء أعلام ، ولوحات تاريخية لحوادث مسلسلة وأبحاث تعليمية ، وكتابات تتعلق بممارسة الطقوس الدينية ، ولوائح القرابين الإلـهية ، ونصوص قضائية ورسمية ، ومحفوظات دبلوماسية ، ومستندات تجارية ، ونصوص تتعلق بالتنظيم العسكري في المملكة ، ولوائح بأسماء المدن والقرى ، ومعلومات عن المدينة وطريقة معيشتها وخصوصاً التقويم المستعمل فيها(2) .

وفي رأس شمرا وجدت بقايا مكتبة على صحائف من فخار ، نقش عليها الفينيقيون ملاحم تعد صروحاً أدبية كشفت أموراً كثيرة منها أن كهّان أوغاريت هم أول من إخترع الأبجدية في العالم ، وأنّ سكان أوغاريت هم أول من إعرفوا التوحيد في العالم ، وأنّ الحضارة الحديثة التي إستمدت جذورها من تفكير اليونان وفلسفتهم وأدبهم وأبجديتهم تعود في حقيقتها الى سكان أوغاريت(3) . ومن تلك الملاحم المكتشفة واحدة بعنوان كيريت وصلنا منها حوالي ألف بيت يأتي في نهايتها :

يجب أنْ تنصفَ الارملةَ
وأنْ تحكمَ في قضيةِ المظلوم
وأن تصرعَ اللصوص

(1) سعادة (صفية) . أوغاريت ، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر ، بيروت ، 1982 ، ص 112 .
(2) كيلاني (محمد حمزة) . أوغاريت ملامحها وأبجديتها ، مجلة العربي العدد 227 ص 88 .
(3) المرجع السابق ص 87 .

وأنْ تُطْعِمَ اليتيمَ .

ومن ثنايا الملحمة نصل الى بعض المعتقدات الأوغاريتية التي تدعو الى الخير ، وتلك التي ترى أنّ الموت حتمية مقدرة على سائر المخلوقات البشرية بما فيهم الملوك مما يذكرنا بملحمة جلجامش .

3 ـ الملاحم اليونانية ـ الاغريقية : الالياذة والأوذيسا

أ ـ في أحداث الإلياذة والأوذيسا

يقترن الشعر الملحمي عند اليونان بالحديث على الشعر عند هوميروس وملحمتيه الإلياذة والأوذيسا ، وقد قسّم الباحثون الإلياذة إلى أربع وعشرين أنشودة . ويبدو أنّ سبب ذلك هو تقسيم المخطوط الأصلي الى أربع وعشرين لفافة من ورق البردى سُطّرت عليها الملحمة أول الأمر[1] .

ومهما تعددت الآراء بالنسبة للدوافع الحقيقية للحرب الطروادية ، سياسية كانت أم إقتصادية ، فمما لا شك فيه أن موقع طروادة مكّنها من السيطرة على الممر الاستراتيجي أي مضايق الدردنيل والبوسفور البحرية التي تصل البحر الإيجي بالبحر الأسود ، كما أنها فيما يبدو كانت تتحكم في الطريق التجاري القادم من الشرق والمتجه إلى جنوب أوروبا ، إلا أن الشاعر يسوق لنا سبباً آخر هي قصة باريس بن بريامو س الذي كان يرعى الأغنام فوق جبل إيدا ، حين التقى بثلاث ربات هن : أفروديتي ، وأثيني ، ورهيرا ، اللاتي طلبن منه أن يحكم أيهن أحق بالتفاحة الذهبية التي تركتها لهن ربة النزاع (أريس) وكتبت عليها « لأجملهن » وفي أثناء التحكيم ، بالغت كل ربة في الوعود التي سوف تحققها له . وكان وعد الربة أفروديتي أن تزوجه بأجمل إمرأة في العالم القديم، وأغراه هذا الوعد فحكم بالتفاحة للربة أفروديتي التي نصحته بالتوجه الى أسبرطة حيث تقيم هيليني زوجة منيلاوس ، شقيق أجاممنون . وفي نفس الوقت أشعلت الربة أفروديتي حباً متأججاً في قلب هيليني تجاه باريس في أثناء زيارته لزوجها ، بعد ذلك شجعتها الربة على الرحيل معه وترك بيت زوجها وابنتها هيرموني[2] .

ويتملك الغضب كل ملوك إسبرطة للاهانة التي حلت بهم نتيجة اختطاف باريس لهليني ، ويذكرهم منيلاوس بالعهد الذي قطعوه على أنفسهم أمام والد هيليني عند خطبتها ، والذي ، يقضي بمساعدة من يقع عليه إختيار هيليني زوجاً لها ضد أي عدو محلي

(1) بستاني (سليمان). الياذة هوميروس ، مطبعة الهلال ، القاهرة 1904 ، ص 29 .

(2) خضرة (حلمي عبد الواحد) . خصائص التشكيل الفني في الياذة هوميروس، عالم الفكر م 16 عدد 1 ص 47-68

أو أجنبي . ويهب جميع القادة ويعدون حملة حربية قوامها ألف سفينة حربية ، تحت قيادة أجاممنون ، وذلك لاسترداد هيليني وتدمير مدينة طروادة ، وتستمر الحرب الطروادية بين الفريقين سجالاً لعشر سنوات متكاملة ، يصف لنا الشاعر الأحداث التي دارت في الشهرين الأخيرين منها .

ويبدأ هوميروس الملحمة بالدعاء لربات الفنون ليلهمنه الإنشاد ، ثم يحدثنا عن إغتصاب الآخيين الاسبرطيين لابنة كاهن الإلّه أبوللون ، وكيف أن القائد أجاممنون رفض ردها لأبيها ، مما دعا الإلّه أبوللون إلى الإنتقام من الجيش الاسبرطي بأن سلط عليه وباء فتاكاً ، وبعد استشارة الإلّه أبوللون عن سر هذا الوباء وكيفية رد خطره ، يذكرهم الإلّه بضرورة رد الفتاة الى والدها ، فتثور ثائرة القائد أجاممنون ، ويرضخ آخر الأمر لرد الفتاة لوالدها شريطة الحصول على غيرها من محظيات القادة الاسبرطيين الآخرين . ويقع اختياره على برسيس محظية أخيليوس الذي تملكه الغضب الشديد هو الآخر مما دعاه الى الانسحاب من ميدان القتال احتجاجاً على هذا التصرف . ويجلس في خيمته حزيناً يشكو لأمه الحورية تينيس سوء معاملة الجيش الاسبرطي له ، وتنكر الجميع لمواقفه الجليلة .

وترفع الحورية تينيس الأمر للرب زيوس الذي ينزل الهزائم المتوالية بالجيش الاسبرطي . وفي النشيد الثاني من الألياذة ، يرسل زيوس الى أجاممنون حلماً كاذباً يعده فيه بالانتصار على الجيش الطروادي إن هو أقدم على مهاجمته . وفي الصباح ، وقبل الاستعداد للهجوم تظاهر بأنه يفكر في إنهاء القتال والعودة الى الوطن . وإذ بالجنود يهللون فرحاً ويسارعون نحو السفن حاملين أمتعتهم . لكن قادة الحملة ، الذين كانوا يعرفون الحقيقة ، يحاولون منعهم بل ويتمكنوا من إقناعهم بالاستمرار في القتال .

وفي المشهد الثالث يتحدى باريس الجيش الاسبرطي ، ويتقدم بعرض لمبارزة فردية بينه وبين منيلاوس فإن هو انتصر في هذه المبارزة احتفظ بهليني ، ورجع الجيش الاسبرطي الى بلاده دون استعادتها ، أما إذا انتصر منيلاوس فإنه يسترد هيليني الى جانب حصوله على تعويض عما لحق باسبرطة من خسائر . ويوافق الفريقان على شروط المبارزة وكاد منيلاوس أن يفتك بباريس لولا تدخل الربة أفروديتي التي تنقذه وفاءً لوعودها بالوقوف الى جانبه . وفي آخر هذا النشيد ينقلنا الشاعر الى مجلس الآلهة ليكشف لنا عن مدى الانقسام الذي حل بمجلس الآلهة . فريق يناصر الطرواديين ، وفريق آخر يؤيد الاسبرطيين ، وتشتد حدة القتال بين الجانبين خلال الأناشيد الثلاثة : الرابع والخامس والسادس ، ويتوقف هذا القتال وتعقد هدنة بين الطرفين في النشيد السابع .

ثم يستأنف القتال في النشيد الثامن ، بعد أن يمنع زيوس جميع الآلهة من الاشتراك

في المعركة فترجح كفة الطروادبين ، مما يضطر أجاممنون الى أن يعقد مجلساً لقادة الحملة في النشيد التاسع للتشاور في أمر الاستعداد للرحيل والعودة الى اسبرطة . لكن القادة يعارضون هذا الرأي ، ويقررون إرسال وفد الى خيمة أخيليوس لاسترضائه للعودة الى ميدان القتال ، لكن أخيليوس يرفض عرضهم .

ولما اشتدت المعارك خلال الأناشيد من العاشر حتى الخامس عشر ، وجرح أجاممنون ، حاول باترومكوس إقناع أخيليوس بضرورة العودة الى ميدان القتال بعد أن أصبح موقف الجيش الاسبرطي حرجاً ، لكن الأخير يرفض الاستجابة لهذا الرجاء ، ويكتفي بالسماح لصديقه باترومكوس بأخذ أسلحته والتوجه الى ساحة القتال ، فترجح كفة الجيش الاسبرطي الى حد ما ، لكن هيكتور يلاحق باترومكوس الى أن يقتله .

ويخصص هوميروس الأناشيد الأخيرة من السابع عشر حتى الرابع والعشرين للاشادة بأمجاد البطل أخيليوس . فعندما علم بمقتل صديقه الحميم باترومكوس طلب من والدته الحورية تينيس أن تعدَّ له أسلحة بدلاً من التي نفدت مع صديقه المغدور ، ثم اندفع الى ميدان القتال يبحث عن جثة صديقه الى أن وجدها ، وأقسم ألا يقدم اليها مراسم الدفن الواجبة حتى ينتقم من هيكتور ، ويلتقي البطلان في النشيد الثاني والعشرين ، وتشتد حدة الصراع بينهما إلى أن ينقض أخيليوس على غريمه ويقتله . ويقدم الشاعر لوحتين متقابلتين ، الجيش الاسبرطي مسرور وسعيد بمقتل عدوه الجبار ، وطروادة حزينة كل الحزن لمقتل بطلها العظيم هيكتور .

وفي النشيد الثالث والعشرين يبدأ أبطال اسبرطة في إعادة جنازة باترومكوس ، وفي النشيد الآخر نرى أخيليوس يسحب جثة هيكتور ويلف بها عدة دورات حول الكومة التي سوف يحرق عليها جثمان باترومكوس ، مزمعاً أن يلقي جثة هيكتور للطيور الجارحة . ولكن والد هيكتور الملك برياموس يتوسل إلى أخيليوس راجياً منه أن يسلمه جثمان ابنه إشفاقاً على شيخوخته ، واحتراماً للبطل ، ويوافق أخيليوس على ذلك ويعود الأب بالجثمان الى طروادة ليقيم له مراسم الدفن اللائقة ، وتنتهي الملحمة بوصف بكاء أندروماخا زوجة هيكتور وأمه هيكوبا بأسلوب مؤثر للغاية .

وأمّا وقائع الاوذيسا ، فإنها إمتداد للالياذة . أبطالها أوذيسيوس أحد أبطال الالياذة وإبنه تليماخوس وزوجته بانيلوبا . تبدأ تلك الوقائع حيث تنتهي في الإلياذة ، فاوذيسيوس ملك جزيرة إتياكا يضل سبيله في العودة الى مواطنه بعد حرب طروادة ، وتقذف به الأمواج من جزيرة الى جزيرة . وفي اتياكا كان له قصر كانت تقيم فيه زوجته بانيلوبا وابنه الصغير تليماخوس ، ويمضي الإبن في البحث عن أبيه وبعد لأيٍ تعينه الآلهة على إيجاده . أمّا

بانيلوبا الزوجة الوفية فتتعرض لمضايقات المتطفلين الذين حاولوا إقناعهـا في الزواج من أحدهم . وبعد عودة الـزوج أو ذيسيوس الى وطنه ينتقم من أعدائه الذين خدعوه وسرقوا زوجته .

ب ـ أبجديات في فهم الأدب الهوميري

أغفلت الدراسات الهوميرية على تنوعها وغنـاها جـانباً مهمـاً فـي كشف المصادر الرئيسية للفكر الهوميري الذي يتصل إتصالاً وثيقاً بالمصـادر الشرقيـة . فقبل أن يـظهر الإغريق في شمال البحر الإيجي ، كان هذا الفن قد قطع أشواطاً من التطور والنضج في بلاد سومر وآكاد ومصر . ففي منتصف الألف الثانية قبل الميلاد تاريخ إستقرار الإغريق حول البحر الإيجي وإتصالهم بالحضارة المينوية في كريت، ، كانت حضارات الحثيين في الأناضول ، والساميين والفينيقيين في أوغاريت ورأس شمر ، والفراعنة في مصر وخصوصاً مسرحية أبيدوس التي تحكي قصة إيزيس وأوزورس ، قد عرفت هذا الفن الأدبي ومارسته بدرجة عالية من الوعي والوضوح ، وبلغت به مستوى رفيعاً من الإتقان والنضج . ومن هذه الحضارات جميعاً تعلم الإغريق بعض الدروس الأولية في مضمار المدنية والتحضر وأخذوا منها أيضاً بعض الحكايات الشعبية عن الآلهة والأبطال والنظام الكوني واللاهوتي ، بالإضافة الى بعض التراتيل والأناشيد التي تمجّـد الآلهة من البشر الأحياء والأموات .

ويبدو أنّ الشعر الملحمي أخذ بداياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية ، ومن إلقاء مغني المعبد أو منشده الذي كان يعزف في أثنـاء الإنشاد عـلى القيثارة ، وأنّ هـذه البدايات وصلت الى بلاد الإغريق من مـراكز الحضـارات الشرقيـة عبر آسيـا الصغرى ومصر . وهذا يعني أنّ هناك أشعاراً كانت تُنشد قبل الحرب الطروادية ، وهي أشعار تركت بصماتها على الملاحم الاغريقية التي نُظمت لتروي أحداث تلك الحروب . فقبل الأشعار الهوميرية يقبع ماضٍ طويل وتراث عـريق من أعمال أدبيـة لم تصلنا مكتملة في غيـاب التدوين ، وهذا التراث وما فيه من تأثيرات شرقية واضحة يُعد الفصل الأول الذي بدونه لا يفهم الأدب الأغريقي .

وقبـل منتصف القرن الثـامن قبل الميـلاد لم يعرف الاغـريق الأبجـديـة ، لكنهم إستطاعوا بعد حين أن يكتبوا أدباً رفيعاً ، فجاءت ملاحم هوميروس وأسلوبه ينبعان من مصادر عديدة مختلفة ، أي أنهما يقعان عند مصب تراث شعري عريق له روافد عديدة . وهذا يعني أنّ هوميروس يأتي في نهاية المطاف بالنسبة لتطور الشعر الملحمي لا في بدايته ، إذ أنه عاش ما بين 850 و750 ق . م . ، لكن ملحمتيه تصف أحداثاً سبقته بحوالي ثلاثة قرون إستمدّها من الموروث الشعري المألوف والمتداول شفاهة .

المشكلة الهوميرية والجوانب الفنية : « إنّ من تتسنى له فرصة فهم هوميروس يهيمن على أساليب الفنون جميعاً هيمنة تامة »[1] عبارة قالها أفلاطون تبين أنّ الدراسات الهوميرية شغلت المهتمين بالأدب الأغريقي والروماني ثم الأوروبي والعالمي شعراً ونثراً . فالشعر الهوميري أضحى كتابات مقدسة توجز جوهر المعرفة الانسانية وتجسّد التفوق البشري ، والنثر الأدبي أخذ عنه أسلوب القصة الطويلة الأدبي الرشيق ، حتى أنّ تاريخ هيرودوتس يبدو وكأنه ملحمة نثرية . وأدى هذا التعظيم والشمول الى تقديس هوميروس مما وضع الأدباء أمام المشكلة الهوميرية التي تدور حول وجود هذا الشاعر ، وأنّ اسمه الذي يعني الرهينة أو الأعمى منحوت أبدعه الخيال الاسطوري ، وذهب غيرهم الى القول بأنّ هناك شعراء كثر أو شاعرين على الأقل عرفا بهذا الاسم ، أحدهما نظم الإلياذة ، والآخر نظم الأوذيسا[2] . وتابع علماء العصر السكندري هذه المقولات حيث ارفضت جماعة الفاصلين أن تكون الملحمتان لشاعر واحد ، وذهب غيرهم أنّ الإلياذة من نظم هوميروس الشاب المتحمس ، أمّا الأوذيسا فهي من نتاج سنوات عمره الأخيرة أي فترة النضج والتعقل .

ولعل العلامة الألماني فولف[3] هو أول من أعطى المشكلة الهوميرية الطابع الأكاديمي ، فشك في وجود هوميروس أصلاً ، أو على الأقل في نسبة الالياذة والأوذيسا إليه . وتابعه في ذلك غوته وشليجل في حين عارضهم شيللر . لكن المهم أنّ الدراسات الحديثة تتناول نتاج هوميروس فحصاً ودرساً ، تمحيصاً وتدقيقاً من هذه الزاوية أو تلك دون الاهتمام في كون هوميروس حقيقة أم محض خيال .

الجوانب الفنية في الإلياذة والأوذيسا : يعني إسم الإلياذة قصة إليون أو إليوس ، وهما الاسمان الأصليان لطروادة ، وتقع الالياذة في خمسة عشر ألف بيت ، وتدور حول حادثة واحدة مأخوذة من السنة العاشرة للحرب الطروادية . أما الأوذيسا فتعني قصة أوذيسيوس ، وتقع في إثني عشر الف بيت ، وتدور حول موضوع شائع في الآداب القديمة وهو غياب الزوج والمضايقات التي تعرضت لها الزوجة ، وبمعنى آخر فإن الأولى ملحمة

---

(1) نقلاً عن عثمان (أحمد) . الشعر الأغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 77 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1984 م ، ص 13

(2) راجع : ترحيني (فايز) . الملاحم بانوراما حضارية حيّة ، مجلة الباحث ، بيروت ، العدد 42 ، ص 42-83 م .

(3) فولف (ف. أ.) في كتابه مدخل الى هوميروس ، المنشور عام 1795 م ، والجدير بالذكر أنّ المشكلة الهوميرية تركت أصداء واسعة النطاق وعميقة الأثر في دراسات المستشرقين وفي مقدمتهم مرجليوث الذي كان الأستاذ الملهم لطه حسين . وبذلك يمكن الربط بين المشكلة الهوميرية والدراسات الكلاسيكية من جهة ، ونظرية طه حسين في الشعر الجاهلي من جهة أخرى .

حرب والثانية ملحمة سلم . لكن المتفحص للملحمتين يجد جوانب فنية مشتركة تربط أجزاء الملحمة الواحدة أو الملحتمين معاً ، لتشكل مجتمعتين موضوعاً واحداً مترابطاً .

التباين المعكوس ووحدة الموضوع : يجد المتفحص لـلإلياذة والأوذيسا تبايناً في الموضوع والمفهوم العام والسمات والأسلوب ، فالأولى تدور حول الحرب والثانية حول السلم . ويؤدي ذلك إلى أنّ البنيان الإجتماعي والجو العام ليس واحداً فيهما . فالإلياذة تقوم على وصف المعارك ، وبالتالي لا تتمتع بتنوع الألوان المميز للأوذيسا التي تحكي قصة مترابطة متسلسلة تحوي عنصر الحكايات الشعبية ، وهذا لا نصادفه كثيراً في الإلياذة . كما أنّ مفهوم البطولة في الإلياذة يقوم على القوة الجسدية والقدرة العسكرية ، بينما يستند في الأوذيسا الى المقدرة الذهنية وحسن التصرف .

بالاضافة الى أنّ الأحداث لا تجري في الأوذيسا ، ولا سيما في نصفها الأخير بالسرعة التي تجري بها في الإلياذة ، هذا الى جانب التباين اللغوي في فهم طبيعة الآلهة وخصائصها .

بيد أنّ التباين بين الإلياذة والأوذيسا ، لا يعني أنهما بالضرورة من يراع مؤلفين مختلفين . فمثل هذا التباين نجده عند أيسخيلوس وخصوصاً بين المستجيرات وثلاثيته الأوريستيا وبروميثيوس مقيداً ، ونجده عند شكسبير ولا سيما بين عطيل وقصة الشتاء . كما نجده عند أي كاتب آخر قديماً وحديثاً تبعاً للتطور الفكري العام والخاص . وعلى العموم ، فإنّ الإلياذة تشكل موضوعاً واحداً مترابطاً ، فمنذ البداية يحدد هوميروس هدفه ، وهو موضوع الحرب ، لكنه ليس مؤرخاً يسجل وقائع الحرب الطروادية بدقة ، بل هو شاعر فنان ومؤلف مبدع له أن يختار من هذه الحوادث ما يهمه وما يخدم تحقيق هدفه ، وهو التغني بحادثة واحدة فقط شغلته حتى النهاية وكانت وراء نظمه للملحمة كلها . وهكذا يضع لنا هوميروس المثل الذي أصبح قاعدة في فن الكتابة الأدبية والتأليف الابداعي بصفة عامة ، وهو الانطلاق نحو الهدف الذي حدده لنفسه مباشرة ، منذ الخطوة الأولى وحتى النهاية . وكما فعل هوميروس في الإلياذة ، فعل في الأوذيسا فهو يحدد موضوع ملحمة وهو السلم منذ البداية وحتى النهاية أيضاً . ويعني ذلك أن كلاً من الإلياذة والأوذيسا تشكل موضوعاً واحداً ، وتشكل مجتمعتين موضوعاً مترابطاً يكمل أحدهما الآخر . فهدف هوميروس في ملحمتيه مجتمعتين هو التغني بأمجاد الرجال في الحرب والسلم ، ووصف العالم الذي تجري فيه الأحداث وصفاً يلتصق بالأذهان ، وكأنه ذكرى هامة لمكان حقيقي عشنا فيه ردحاً من الزمن ، وتصوير التجربة الانسانية المعمقة للانسان الأغريقي ، رغم تواجد الآلهة أو أنصافهم من البشر ، وهذا يشكل العنصر الأول للشعر الهوميري . في حين يتجلى العنصر

الثاني في وصفه تقنية القوائم ، حيث يورد الشاعر سجلاً بالجيوش الآخية ، والعنصر الثالث فهو التشبيهات التي جاءت تارة قصيرة جداً وعابرة ، وطوراً مطولة وراسخة ، إذ يستطرد أحياناً في التشبيهات المطولة الى حد التفكك في الأوصال ، لكنها تبقى مناسبةً للسياق العام . وهو في الحالتين يأخذ مادة تشبيهاته من حياة البسطاء ليخفف من حدة العنف ، ولتبقى تشبيهاته وسيلة لعقد مقارنة بين العالمين الموروث والمعاصر له .

ويتميز أسلوب هوميروس بتكرار العبارات الملحمية المألوفة والموروثة التي تخلق إنطباعاً بالاصالة الواقعية ، كما يتسم بالحيادية والتجرد . ومع أنّ شخصياته بطولية وخيالية ، إلاّ أنّها بأفعالها وحياتها اليومية قابلة للتصديق ، لأنها تتمتع بالغرائز الاساسية والأحاسيس الانسانية ، وهو أنّ صور حياة الأمراء والنبلاء والملوك والآلهة وتغنى بهم ، لكنه لم يهمل تماماً عامة الناس والبسطاء .

ويعامل هوميروس أحداثه وشخصياته الملحمية معاملة تفوق في وعيها ما يمكن تصوره في أغنية بطولية تقليدية ، فهو يحس بكل ما يقول إحساساً دقيقاً ، حتى أنه يعدّل ويبدّل ، أحداث القصة التقليدية من أجل تعميق المشاعر ، وبذلك أثبت أنّه ليس شاعراً ملحمياً ، فقط ، بل فنان يفكر بصورة درامية وهو يرسم أحداث ملحمتيه وشخصياتها ، ولذا أصبح القدوة التي إحتذاها شعراء المسرح الاغريقي .

وهوميروس أول شاعر في العالم صوّر الحياة الانسانية كوحدة متكاملة بكل جوانبها المختلفة ، قد يتناول بعض هذه الجوانب بشيء من الاختصار ، ولكن يكفي أنه إبتدأ بالتسجيل . كما أنّه جمع بين التراث الاسطوري القديم والحياة المعاصرة ، ولم يكن إحترامه للتراث أو تبجيله للقديم عائقاً في وجه التجديد ، وهذا التراث هو الذي جعله يتحدث عن شخصيات بطولية أرفع مستوى من شخصيات البسطاء وعامة الناس ، لكنه لم يستغرق في الغموض المبالغ فيه ، فحتى في المسائل الصغيرة كوصف الأسلحة والملابس والخيول والعربات ، كان يجمع بين القديم والمعاصر له . أمّا بالنسبة لوصف الأماكن والمشاهد الطبيعية وعلاقة الانسان بالآلهة ، وتصوير العواطف والمشاعر ، فكان يخلط بين الماضي والحاضر في صورة متكاملة لا يمكن الفصل بينها ، وهذا ما جعله ينفذ الى أعماق الرجال والنساء ويقدمهم دون تعليق أو نقد .

وتعتبر الإلياذة والأوذيسا إذا قورنتا بالملاحم الأوروبية ملحمتين ملهمتين ، بمعنى أنّهما من الشعر الملحمي النابع مباشرة من أفعال بطولية بصورة تلقائية ، لذلك يمكن القول أنّ هوميروس يمثل الشعر الملحمي الأصيل القائم على تقنية الشعر الشفوي ، لا الأدب المكتوب ، وهي تقنية تتجلى في جوانب عديدة منها : الحبكة القائمة على وحدة

الموضوع والجو النفسي العام ، مهما وقع من تكرار أو إستطراد . ومنها أنّ التفكير الدرامي صفة مميزة للعقلية الإغريقية . فهوميروس أول من تعامل بإيجابية ووعي مع التراث ، فموضوعه ليس الماضي فقط بل الحاضر أيضاً ، فهو إذ يصور الآلهة والأساطير ، يصور الى جانبهم حياة معاصريه ، وفي هذا ما تزال الدراسات الأدبية الحديثة تحتذي به .

رسم الشخصيات : تعدّت شخصيات هوميروس في ملحمتيه الآلهة وانصافهم الى العاديين والبسطاء ، وكل فئة منهم ، كانت تعمل متعاونة أو كاشفة الخصائص الجوهرية للأخرى ، حتى تتكامل صورهم معاً في النهاية لأنه يعظّم الحياة البشرية كوحدة مترابطة . لكن تصويره لأفعال الآلهة والملوك والأفراد كان شاملاً ، مما جعل عالمه ملكياً أكثر منه أرستقراطياً أو ديمقراطياً ، وهذا ما إقتضته الظروف الاجتماعية والسياسية وإقتضاه مبدأ الإلتزام بالتراث ، فأصبحت البطولة المأساوية للملوك والأفراد . وهذا التقليد الهوميري إتبعته التراجيديا الاغريقية وجاء أرسطو فقنّنه ، وصار قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين وصولاً حتى عصر النهضة . والنموذج البطولي لشخصيات هوميروس يظهر في قدرات الرجال الجسدية والمعنوية والذهنية ، بالاضافة الى صفات أخلاقية كالكرم والأخلاص والصداقة ، فهوميروس يمجد مشاعر الصداقة الواعية والإندماج الكامل في الطموحات والأهداف كصداقة أخيليوس وباترومكوس ، كما أنّه يمجد عاطفة الحب السامية ويدين الحب الآثم كحب كليتمنسترا لابن عمها . بالإضافة الى صفات ذاتية ونفسية كحدة الانفعال حباً أو كرهاً ، عطفاً وحناناً ، أو غضباً وانتقاماً ، وهي سمات رئيسية للفعل البطولي الملحمي ورثها المسرح التراجيدي الاغريقي . وحدة الانفعال هذه تغلب على بروميثيوس لأيسخيلوس ، وعلى أوديب في كولونوس لسوفوكليس ، وعلى هرقل مجنوناً وفيديا ليوربيدس ، حيث نجد الانفعالات تبلغ مداها ليناً أو عنفاً أو الاثنين معاً . وبمعنى آخر فالبطل الهوميري بطل في الحرب والسلم ، وفي قواه الجسدية والعقلية والروحية ، وهذه الصورة التي خلعها هوميروس على شخصياته المرسومة مستوحاة من المألوف والتراث ، فأصبح أبطاله أحياءً يعملون في إطار الحاضر دون أن يجمّدهم التراث ويقضي على حيويتهم ، وهم في أية حال منغمسون في مواقف درامية إنسانية ، وهذه الرؤية المأساوية للبطولة هي إحدى الأفكار الرئيسة التي تقوم عليها التراجيديا الاغريقية . وهكذا أثبت هوميروس أنّه كان رائداً مؤسساً في مجال رسم الشخصيات البطولية ، والحبكة الفنية ، ووحدة الحدث والموضوع[1] .

---

(1) عثمان أحمد) . أغاني نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته ، مجلة الثقافة ، القاهرة ، عدد 38 ، سنة 1976 ، م ص 62

ناسوتية الآلهة وألوهية البشر : وأبطال هوميروس ليسوا في الواقع بشراً عاديين ، وليسوا من الآلهة تماماً ، لكنهم يتحركون بين الآدمية والألوهية . إنهم يتمتعون بالخلود الأبدي ، وهو أمر لا يسمح للبشر بأن يطمعوا فيه أو يتطلعوا اليه إلا نادراً ، يقومون بأعمال خارقة ومعجزات يصعب على البشر مجرد تصورها أو الحلم بها . وهذا يعني أنهم ناسوتيون لهم شكل البشر وطبيعتهم ، إلا أنّ الشيخوخة والموت لا يدركهم ، بالإضافة الى أنهم لا يعلمون الغيب ، ولا يتمتعون بقدرات الرب المطلقة ، وذلك لأن الديانة الاغريقية وثنية وليست موحدة ، تؤمن بتعدد الآلهة ، يستقل كل واحد منهم في مجال معين . بيد أنهم يهبون المهارة والثروة ، ويمنحون القوى الجسدية والمزايا العقلية لبعض الناس المميزين . هم يرفعون هذا الانسان الى قمة المجد ، ويهبطون بذاك الى هاوية الفشل ، ويحددون أعمار الناس ويوم مماتهم ، وكأنهم حكومة تدير شؤون البشر . لكنهم في المقابل قد يسخرون من بعضهم ، ويسخر البشر منهم أحياناً ، وهذا العنصر ورثه المسرح الاغريقي عن هوميروس ، وكان مثار جدلٍ بين الفلاسفة والعقلانيين ، كما أنهم يقعون في الأخطاء التي يقع فيها البشر وينزلقون الى المزالق وتستهويهم الشهوات نفسها . فاثيني وراهيرا مثلاً تكرهان الطرواديين لأنّ باريس الطروادي حكم في مسابقة الجمال لصالح أفروديتي التي تعضد الطرواديين وتناصرهم . فتتصرف كل منهن وكأنهن نساء من البشر ، وهذا ما يتمشى مع عالم البطولة إبّان العصر الموكيني ، كما أنّ هذا التصور للعلاقة بين البشر والآلهة ورثه الإغريق عن هوميروس ويعد مدخلاً مقبولاً لفهم التراجيديا الاغريقية .

لكن النموذج الإلـهى المثالي لم يكن عائقاً أمام تطلعات البشر ، بل على العكس كان حافزا لهم لبلوغ المجد والعظمة في حدود معقولة تتناسب مع واقعية الفناء والموت المحكومين بها . بيد أن الإنسان في عالمه الخاص وحدوده الزمنية المرسومة ، يستطيع أن يحقق الإنجازات والإنتصارات التي تخلده في ما وراء الحياة ، خصوصاً وأن الآلهة تعتبر مسؤولة عما حصل للبشر من أفعال لكنهم (البشر) أحرار في التصرف المستقبلي ، وبالتالي يتحملون مسؤولية أفعالهم وتصرفاتهم خيراً أم شراً ، نجاحاً أم فشلاً ، وبهذا نجح هوميروس في تحرير أبطاله من حتمية الخضوع للآلهة ، وأخرجهم من إطار الدُّمى المحرّكة .

المنشد الملحمي وطبيعة عمله : عرف الشعر الاغريقي منذ عصر هوميروس ، ما يسمى بالنقد الذوقي[1] ، فكان المنشد الملحمي وسامعوه يفاضلون بين أغنية وأخرى ، كما أنّ جمهور المستمعين كان يتدخل في عمل المنشد تعديلاً أو تبديلاً ، إضافة أو حذفاً ،

(1) الأوذيسا ، الكتاب الأول أبيات 225 -228 وأبيات 336 -352

خصوصاً وأنّ الشعر الملحمي كان في الأساس شعراً شفاهياً إنشادياً يخاطب أُذن المستمعين وأبصارهم الذين كانوا يتمتعون بسماع المنشد ورؤيته ورؤية تأثير أغانيه على ملامح وجهه ونفوس مستمعيه .

ولم يكن عمل المنشد مجرد إعادة إخراج لنص محفوظ عن ظهر قلب ، وإنما كان بمثابة إعادة خلق لقصة معروضة في ضيعة مألوفة ومعدّة خصيصاً لمناسبة معينة . كان المنشـد الملحمي يُدخل التغيرات والاضافات ، في القصة التي يرويها ، التي يراها تتمشى مع ميول جمهور المستمعين وقدراتهم . ويشبه عمله عمل المصور الذي يختار الزمان والزاوية المناسبة لتصوير مناظر سبق أن صورها الكثيرون وفي ذلك تكمن عبقريته . فالمنشد ـ المصور كان يعي أنّ إداءه سيخضع للنقد الذوقي والمفاضلة ، فحاول أن يكون إنشاده خلاقاً لا مجرد إجترار أو تكرار .

وكان السرد الملحمي أو التأليف الملحمي يجري على الوزن السداسي ، وهو جزء من تركة الحضارة الموكينية ، فهو لا يمكن أن يصل الى مثل هـذه القوة والعـظمة كـما عند هوميروس ، إلا بعد فترة طويلة من التطور والصقل ، والوزن السداسي على أيّـة حال مكون من ستة أقدام ، كل واحدٍ منها مكوّن من مقطع طويل متبوع بآخرين قصيرين ، ويمكن إستبدال أي قدم من الأقدام الستة بقـدم من مقطعـين طويلين ، بـل أن القدم السادس يمكن أن يقتصر على مقطعين أحدهما طويل والآخر قصير . وهذا الوزن ساد منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد وإستمر حتى القرن الخامس الميلادي[1] .

وجدير بالذكر أنّ ملاحم هوميروس لا تشـير بوضـوح الى الحضارات الاغـريقية القديمة ، كالحضارة الآخية التي سادت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد ، والحضارة الموكينية التي جاءت بعدها ووصلت بين الحضارة الآخية ، والتراث المحلي للبلاسجيين ، والحضارة الكريتية المينوية ، بالإضافة الى التأثيرات الـوافدة ، من الشـرق . ومن هذه التأثيرات ما سمي بالحروف الفينيقية وهي تشبه الى حد ما الحروف العبرية ، وتتكون من علامات كل منها يمثل ساكناً . فاستعمل الاغريق في البداية بعض هذه العلامات للدلالة على الحروف ، ثم إستبدلوهـا بأشكـال مبتكرة تمـاماً لم تكن مـوجودة أصـلاً في اللغات السامية . المهم أنهم في النهاية توصلوا الى الأبجدية الإغريقية ذات الوزن السداسي القائم

---

(1) عثمان (أحمد) . الوزن الساتورني والأصول المحلية للأدب اللاتيني ، مجلة شعر ، القاهرة ، العدد 18 سنة 1980 م ، ص 50

على التقسيم الكمي أي على الحروف والمقاطع بمقدار طولها وقصرها(16) . ومع أنّ أغلب مفردات هوميروس جاء من ميراث قرون طويلة من التقنية الملحمية التي خضعت للصقل والتهذيب ، إلاّ أنها ليست مصطنعة أو غير مؤثرة على خيال المستمعين ، كما أنّـها ليست لغة الحديث اليومي لعصر هوميروس ، بل هي لغة متعارف عليها كإبداع فني للانشاد الشعري ، تجمع بين القديم والحديث، وتمزج بين اللهجات السائدة في بلاد الاغريق .

وبعد ، فإن الأناشيد والتراتيل الدينية التي وصلت بلاد الأغريق من الحثيين والساميين والفينيقيين والسومريين والأكاديين والمصريين ، وإمتزجت بالحضارات الآخية والموكينية ، كانت المصادر الأولى للشعر الهوميري الذي إحتذاه شعراء المسرح الاغريقي ، ومن مفاهيمه إستقى كل أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وأريستوفانس ، كما أنّ تأثيره إستمر حتى راسين وكورني وشكسبير وما زلنا نحن اليوم ننهل من معينه الذي لا ينضب .

4 ـ الملاحم الرومانية : الانياذة

بدأ ظهور الشعر الملحمي عند الرومان بترجمة للأوذيسا نقلها الى اللاتينية مهاجر يوناني يدعى ليفوس اندرونيكوس ، ثم نظمت بعد ذلك ملاحم أخرى . لكن عمل فرجيل يقف شامخاً بين هذه الأعمال جميعاً ، إذ تُعد الأنياذة التي نظمها أعظم ملحمة شعرية ظهرت عند الرومان ، مما جعل فرجيل يحتل عند الرومان ذات المكانة التي احتلها هوميروس عند اليونان .

ولد فرجيل في عام 70ق.م. ، وبدأ نظم الأنياذة وهو في الأربعين من عمره ، وعكف على نظمها بقية عمره الذي قيل فيه أنه امتد بعد ذلك تسعة أعوام أو أحد عشر عاماً . ولقد كان ظهور الأنياذة تلبية لحاجة قومية في عهد أغسطس الذي لفت نظر الشعراء ذوي الشأن الى نظم ملحمة ترتبط ببعض أعماله ، وتسجل أمجاد الرومان مثلما سجل هوميروس أمجاد اليونان ، وكان فرجيل هو الذي نهض لتحقيق هذه الغاية . لكن عمله لم يكتمل تماماً في حياته مما حداه أن يوصي باحراقها قبل وفاته . لكن أغسطس عهد الى اثنين من كبار شعراء ذلك العصر دون أن يضيفا إليها شيئاً ، وإن أجاز لهما حذف ما لم يكتمل من أبياتها . وبعد عامين من وفاة فرجيل تم نشر الأنياذة ، وهي تقسم الى اثني عشر قسماً أو كتاباً يناهز عدد أبياتها العشرة آلاف بيت من الشعر ، وتبدأ من حيث انتهى هوميروس في

(16) غزال (أحمد) . تطور الفن الأغريقي في العصر الهيلاوي والتأثيرات المصرية ، عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 12 عدد 3 ، سنة 1981 ، ص 57

منظومته الألياذة ، أي من هزيمة طروادة . وتدور أحداثها حول مغامرات اينياس البطل الطروادي الذي ترك طروادة في رحلة قذفت به الى شواطىء افريقية ، حيث وصل الى قرطاجنة وهناك وقعت قصة حب بينه وبين ديدو ملكة قرطاجنة ، ويبحر اينياس من قرطاجنة الى صقلية ويزور العالم الآخر ، وبعد ذلك يصل الى شواطىء ايطاليا وهناك يضع الأساس الأول للدولة الرومانية . وفي الأنياذة فصول شبيهة بالأوذيسا وأخرى شبيهة بالالياذة وفيها مغامرات إينياس في رحلاته المحفوفة بالأخطار ، وكذلك فيها الحب والحرب ، وفيها أيضاً وحدة القصة التي تدور حول اينياس وأعماله .

حققت الأنيادة بعد نشرها شهرة واسعة زادت على الأيام حتى أصبحت تعتبر ـ إبّان القرون الوسطى ـ أعظم عمل أدبي ، وإذا قورنت بملحمتي هوميروس وجدنا فرجيل مديناً بالكثير لشاعر اليونان رغم الفوارق الجوهرية بين فني كل من الشاعرين .

5 ـ الملاحم الفارسية : الشاهنامة

يبدو للمتتبع للأدب الفارسي المكتوب أن شاهنامات كثيرة سبقت أو رافقت شاهنامة الفردوسي فكان منها شاهنامة المسعودي(مسعودي المروزي) الذي كان يعيش في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري وهي على بحر الهزج المسدس غير السالم ، لكنها فقدت كلها تقريباً . ومنها شاهنامة الدقيقي (أبو منصور محمد الدقيقي) الذي نظم فيها ألف بيت على بحر مثمن المتقارب غير السالم وذلك بتكليف من أبي منصور عبد الرزاق لكن الزمن لم يمهله لاتمامها . ومنها شاهنامة أسدي الطوسي ونظمت في القرن الخامس الهجري على بحر مثمن المتقارب غير السالم . ومنها شاهنامة هاتفي جامي نظمها في النصف الأول من القرن العاشر على بحر المتقارب ولم يبق منها سوى (1200) بيت . ومنها شاهنامة قاسمي (قاسمي الجنابدي) وتشتمل على (6300) بيت وهي في الواقع تكملة لشاهنامة هاتفي وعلى بحرها . ومنها شاهنامة حيرتي وتتكون من عدة آلاف من الأبيات نظمها على بحر الهزج غير السالم ، وشاهنامة بهشتي وهي على بحر السريع ومكونة من (2000) بيت وطبعت سنة 985 هجرية . وشاهنامة صادق تفرشي في 10 آلاف بيت نظمها في القرن العاشر الهجري على بحر السريع وشاهنامة نادري نظمها شاعر يدعى نظام الدين عزت في ثلاثة آلاف بيت على بحر المتقارب وذلك في عام 1162 هجرية . ثم شاهنامة نادري أيضاً نظمها محمد علي الطوسي الملقب بالفردوسي الثاني لالتقائه بالفردوسي في النسب ، نظمها في (5300) بيت على بحر المتقارب وذلك بين عامي 1162-1164 هجرية . ثم شاهنامة نوبخت وتسمى بهلوي نامة نظمها حبيب الله نوبخت وجمع فيها تاريخ ايران منذ نهاية عصر الساسانية حتى بداية العصر البهلوي وبداية اصلاحات رضا شاه الكبير ، فكأنها تتمة

لموضوع شاهنامة الفردوسي من الناحية التاريخية ، وهي تقع في عشرة مجلدات تشتمل على (100) ألف بيت وتعد أطول منظومة في الفارسية وطبعت عام 1307 هجرية .

لكن شاهنامة الفردوسي تقف شامخة بين كل تلك الملاحم الفارسية المكتوبة .

ولد أبو القاسم منصور بن حسن بن إسحق بن شرفشاه في النصف الأول في القرن الرابع الهجري الموافق العاشر الميلادي في إحدى مدن خراسان (مشهد حالياً) . وبعد أن جاوز الأربعين أنفق ما يقارب الثلاثين سنة على نظم ملحمته بـ 60 ألف بيت من الشعر على بحر مثمن المتقارب غير السالم والتزم به الى آخرها ، فنشر نسختها الأولى عام 999 م ونسختها الثانية عام 1010 م ، ولكنه اختار لنفسه لقب الفردوسي ليتخلص من جور الحكام آنذاك ، ويسود الاعتقاد بأن شاهنامة الفردوسي مبنية على شاهنامة أبي منصور الدقيقي السالفة الذكر ، والتي أخذت من عدة رسائل إيرانية قديمة كانت مدونة بالبهلوية ، واعتمدت هذه الأخيرة أيضاً على كتاب يعود تاريخ تدوينه الى أواخر العصر الساساني اسمه « خدانامة » وكانت مكونات هذا الكتاب البهلوي قصصاً قومية وحوادث تاريخية موغلة في القدم ، ويعتبره المؤرخون أهم مصدر في تاريخ ايران وبعض ممتلكاتها في اللغة البهلوية والأدب القومي الساساني . لكن « خدانامة » وشاهنامة الدقيقي « لم تكونا المرجع الوحيد للفردوسي ، إذ كان بجوارهما وثائق تاريخية مستقلة وضعها أناس استفادوا من مصادر بهلوية أخرى كانت شائعة آنذاك ، كما أن الدارسين لم يزالوا حتى الآن يضعون أيديهم على مصادر أخرى اعتمدها الفردوسي ولم تنعكس موضوعاتها في الكتب التاريخية والشاهنامات الأخرى[1] .

يبدأ الفردوسي كلامه بحمد الله والثناء على رسوله وإظهار سبب النظم ثم يبدأ مسيرة تاريخ ايران منذ أقدم العصور ، فيتحدث عن زمن الملك « كيوميرث » أو ملوك « البيشداديين » ، ثم عن « منوجهر » وبداية الحضارة البشرية والتعرف على طراز المعيشة وأسلوبها ، ولقد استخرج هوشنك النار من الحجر واعتبر يوم اكتشافها عيداً أسماه « جشن سده » وقد استمر فترة طويلة وسيلة من وسائل الربط بين أفراد شعب ايران . وعلم جمشيد الشعب طرائق المأكل والملبس واعداد المنزل ، وقسم المجتمع إلى طبقات وجماعات ، وأطلق على اليوم الذي أنهى فيه ذلك « عيد النيروز » . وفي قصة جمشيد يأتي ذكر موضوع « الضحّاك » غير الايراني و« كاوه » الحداد . ويركز الفردوسي على اتحاد الشعب الايراني ضد الغاصب . ثم ينتقل الى سلطنة « نوذر » ابن « منوجهر » . وحين يقتل الابن على يد

---

(1) حلمي (أحمد كمال الدين) شاهنامة الفردوسي : ملحمة الفرس الخالدة ، عالم الفكر م 16 عدد 1 ص 69-130

« آفراسياب » التوراني تنشأ حرب عدائية قومية ثأرية بين شعبي ايران وتوران ، يديرها الفردوسي ببراعة لصالح الفرس نتيجة وخلقاً وبطولة وشهامة . ويبرز دور البطل الذي اختاره الفردوسي لشاهنامته ، وهو رستم بطل الأبطال الذي ينهي حضوره أية معركة بنصر حاسم لبلاده ، وفي عهد « كاوس » تدخل حرب ايران وتوران مرحلة جديدة وتقع مأساة موت « سهراب » وبذهاب « سياوش » إلى توران متألماً من فعل كاوس وبقتله على يد آفراسياب ، تصل الحرب بين الشعبين الى أوج قسوتها وتتبدى شجاعة « رستم » و« كيو » و« كودرز » و« ثيرن » وسائر المحاربين الايرانيين الشجعان ، ويقع آفراسياب في الأسر ، ويقتل في عهد « كخيسرو » لتنتهي حروب ايران وتوران(1) .

ويصل الفردوسي الى قصة « أكشتاسب » وظهور زردشت ، ثم يشير الى حكم « لهراسب » و« دارا » وحروبه مع الاسكندر ، دون أن يشير الى « قورش » و« قمبيز » . وهما مؤسسا الامبراطورية الهخامنشية ، وحين يصل الى عهد الاشكانيين يكتفي بعدة أبيات للحديث عنه ، ولا شك أن هذا أمر طبيعي ، لأن من يهتمون بالوحدة القومية لا يتحدثون بإسهاب عن هزائمهم ولا يمجدون أعداءهم . ثم يصل الفردوسي الى الدولة الساسانية ، فيفصل الحديث حول ملوكها ومآثرهم وينهي الشاهنامة بموت يزدجرد الساساني في حربه مع العرب ، دون أن يكون للعرب من كلامه نصيب كما فعل مع الأشكانيين .

وعلى أية حال فإن شاهنامة الفردوسي تعتبر من حيث الكم والكيف أعظم أثر أدبي فارسي . بل انها أروع الأعمال الأدبية العالمية ، وتكمن عظمتها في أنها إلى جانب أهميتها كمصدر تاريخي تحوي الكثير من الموضوعات والعناصر الأسطورية والحماسية . ولو لم تكن هذه الشاهنامة لأنحصر تاريخ إيران في عدة كتب عربية تعجز عن فهمها الغالبية العظمى من الايرانيين ، ولا يمكنها أن تؤثر في أذهانهم بنفس القدر الذي تحدثه أشعار الشاهنامة الرائعة . وبالإضافة إلى ذلك فإن الشاهنامة منظومة طويلة تسير فيها الأحداث بطريقة روائية من خلال سرد لحياة أبطال ايران وذكر أعمالهم البطولية وفضائلهم القومية ، وتبرز أهمية النضال القومي والجهاد الديني في طريق التحرر ، ولذا ينطبق عليها اسم الملحمة كما ينطبق على غيرها ممن تسير سيرها وتحمل خصائصها(2) .

6 ـ الملاحم الهندية : المهابهاراتا والرمايانا

عرفت الحضارة الهندية القديمة ملحمتين نالت كل منها شهرة واسعة أولهما كانت

(1) كفافي (محمد عبد السلام) في الأدب المقارن ، دار النهضة العربية بيروت 1972 ، ص 176 -184

(2) البستاني (وديع). المهبراته : الملحمة الهندوية ، دار الأحد بيروت ، 1952

المهابهاراتا التي تكونت من مائة ألف « دوبيت » في اللغة السنسكريتية وهي تشبه الأليادة في كثير من حوادثها ، فهي ترتكز على عدد كبير من القصص والحكايات والخرافات المتوارثة التي تدور حول إحدى الحروب التاريخية الكبيرة . وكانت شخصيات المهابهاراتا أشخاصاً واقعيين أو يتصلون بالحياة الواقعية اتصالاً مباشراً ، ويتصفون بكل خصائص الإنسان العادي وصفاته من فضائل وحسنات ومساوىء ونقائص ، وكان الشاعر فيها يعتمد على الأحداث الواقعية أو التي يفترض وقوعها في أثناء إحدى الحروب التاريخية التي تناقلتها الأجيال المتتالية في شكل أغانٍ وأناشيد ، ثم قام بصياغة هذا كله في عمل فني رائع وخالد ، وإن كانت تنقصه الحبكة والوحدة ، وعلى العموم فإن المهابهاراتا ملحمة بطولية بكل معاني الكلمة ، تتميز بالعظمة والروعة والجلال والفخامة ، صوتها الغالب هو صوت الحرب والعدوان .

ظهرت المهابهاراتا في القسم الغربي في شمال الهند ، وهو القسم الذي يقع بين التخوم الشرقية للبنجاب ومدينة (الله آباد) الحالية ، وصورت حرباً تاريخية كانت قد قامت فعلاً بين شعبين من شعوب الهند هما الكورو والبانشالا ، واشترك فيها محاربون وأبطال من الفريقين ، أي أنها حرب بين البشر . لكننا لا نعرف شيئاً عن مؤلفها أو مؤلفيها ، بل إن الشخص الذي يقال أنه قام بتنقيحها وتنسيقها وتنظيمها ، والذي يعتبر من هذه الناحية وبهذا المعنى مؤلفها هو في الغالب شخص أسطوري لا نكاد نعرف عنه شيئاً مؤكداً ويكفي أن نعرف أن اسم هذا المؤلف المزعوم « هو فياسا » وهي كلمة سنسكريتية معناها المنسق أو المنظم ، لندرك أن مؤلفها الحقيقي غير معروف[1] .

أما « الرمايانا » فهي تشبه الأوذيسا في موضوعها الذي يصف الأهوال والمخاطر التي مرَّ بها أحد أمراء الهند في أثناء رحلته وتجواله بعد نفيه من موطنه ثم في أثناء بحثه بعد ذلك عن زوجته التي اختطفها بعض الأعداء . والرمايانا ترتبط أصلاً بنمط حضاري معين كان سائداً في أحد المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة ، والواقع أن الحضارة الهندية لا تزال تحتفظ بكثير من قيمها ونظمها الاجتماعية وأنماطها الثقافية الأصيلة حتى الآن ، وتؤثر بشكل مباشر وقوي في المجتمع الحديث ، وإن كثيراً من القيم وأنماط السلوك والعلاقات الاجتماعية والمبادىء الأخلاقية والتعاليم الدينية والممارسات الشعائرية التي تظهر في الملحمة تؤلف جزءاً هاماً من بناء الثقافة في المجتمع الهندي الحديث وتوجه سلوك الناس وحياتهم . إذ لا تزال الحضارة الهندوكية حية ومستمرة الى حد كبير في حياة الناس وتفكيرهم وعلاقاتهم

---

(1) أبو زيد (أحمد) . الملاحم كتاريخ وثقافة ، مثال من الهند : الرمايانا ، عالم الفكر م 16 عدد 1 ص 16-28

وقيمهم وممارساتهم وليس أدل على ذلك من الاحتفالات السنوية التي تقام في بعض مناطق الهند حتى الآن والتي تقدم فيها بعض مشاهد الملحمة ومواقفها ، كما لا يزال إنشاد الملحمة وروايتها يعتبران من أهم ملامح احتفالات « راما » السنوية . كما تمثل المسرحيات المستمدة من الملحمة في احتفالات « لاهور » السنوية وتجد إقبالاً شديداً من ملايين الهندوس الذين يرون فيها صورة فنية لحياتهم ومبادئهم وقيمهم ومثلهم العليا كما تعتبر الرامايانا مصدراً مهماً لمعرفة المبادىء التقليدية التي تنظم العلاقات داخل الأسرة . وخصوصاً بين الزوجين ، حيث يحتفظ الأب بسلطة حازمة على بقية أفراد أسرته ، باعتبار أن العائلة أبوية النسب والاقامة والنفوذ .

ولا تزال شخصيات الملحمة وخصوصاً البطلين يعتبرون بمثابة المثل الأعلى الذي يتمثل به الهندوس الذين يحرصون على تنشئة فتياتهم وتربيتهن على النمط الذي يميز سلوك « سيتا » وتصرفاتها وواجباتها تجاه زوجها . بالإضافة إلى أن « راما » دخل الى الضمير الشعبي وتغلغل فيه خصوصاً أنه يسود الاعتقاد بين الهندوس بأنه تجسيد للإلـه « فشنو» إله الشمس وحارس الكون ، فينظرون اليه نظرة ملؤها التقديس والحب والاقدام .

وعلى ذلك فدراسة « الرامايانا » لا تعتبر مجرد دراسة لجزء من تراث الماضي وأحداثه وأساطيره ، وإنما هي دراسة لصورة المجتمع الهندوكي ، وهي ملحمة من النوع الرومانسي ، يظهر فيها عنصر الإطراد والاتساق والانسجام في وضع الخطة وتنفيذها ، بالإضافة الى أنها من إبداع شخص واحد هو « فالميكي » صاغها في حوالي 24 ألف دوبيت في اللغة السنسكريتية .

نشأت الرامايانا في مملكة « كوزالا » القديمة التي تقع في الشمال الشرقي لنهر الغانج ، أو في الاقليم الذي كانت عاصمته « آيودهيا » ، والتي كانت المقر الملكي للسلالة المعروفة باسم « ايكشفاكو » وأن الصومعة التي كان يعيش فيها « فالميكي » تقع في الغابات الجنوبية لنهر الغانج ، ولقد لجأت « سيتا » بطلة الملحمة ، وزوجة « راما » إليها فيما بعد ، وهناك وضعت طفليها وأشرف الشاعر بنفسه على تربيتهما وتلقينهما قصة والديهما التي أصبحت تؤلف الملحمة ذاتها لكي يقوما بإنشادها فيما بعد .

تدور أحداث الرامايانا في الشمال الشرقي من الهند حيث كانت توجد بعض السلالات والشعوب ذات الحضارات المتقدمة ، من هذه الشعوب التي كانت تعيش قبل الميلاد بألف سنة تقريباً شعب الكوزالا الذين كانوا يقطنون اقليم Oudh ، وشعب الفيديها الذين كانوا يقطنون في شمال بيهار ، وهما من الشعوب التي عُرفت بدرجة عالية من الثقافة والحكمة ، والشجاعة والاقدام ، وكلها صفات كانت تتمثل بوجه خاص في الأسرتين

الحاكمتين ، كما كان رجال الدين في كلا الشعبين مشهورين بحب العلم والمعرفة ، وذلك فضلاً عن وجود (المدارس) التي طفقت شهرتها العلمية كل أنحاء الهند بحيث أصبحت هاتان المملكتان مركزين هامين من مراكز العلم والثقافة التي تجذب اليها الدارسين من المناطق النائية . وربما كان من أهم ما يميّز هاتين المملكتين الاهتمام بجمع أناشيد الفيدا الشهيرة ودراستها وتفسيرها . ولا تزال أبحاث رجال الدين هناك حول أسرار الروح وطبيعة وماهية « الروح الواحدة الكلية » التي هي مبعث الخلق محفوظة في اليوبانيشاد القديمة ، وتؤلف جزءاً هاماً من التراث القديم الذي يحافظ الهنود عليه ويعتزون به . ولكن هذا العصر الذهبي للمملكتين كان قد زال تماماً وأصبح مجرد ذكرى حين بدأ الشاعر يصوغ ملحمته التي تتغنى في الأصل بهذه الأمجاد . فقد ارتبطت تلك الحقبة في خيال الشاعر بل وفي خيال الناس أيضاً بالجمال والحق والخير . وبذلك فإن الملك دازاراثا ملك الكوزالا يظهر في الملحمة على أنه حاكم مثالي يعمل جهده لخير شعبه الوفي الأمين ، كما يظهر راما بطل الملحمة والابن الأكبر للملك دازاراثا وولي عهده أميراً نموذجياً يجمع بين الثقافة والشجاعة والايمان بواجبه والتمسك بكل ما هو حق وخير . وبالمثل وعلى الجانب الآخر يظهر الملك جاناكا ملك الفيديها في صورة الملك القديس ، كما تظهر سيتا ابنة الملك وبطلة الملحمة مثالاً للمرأة النقية والزوجة الوفية . وعلى ذلك فالجو العام الذي يحيط بالملحمة كلها هو طابع الاحترام والتقديس والاجلال للماضي والاعجاب بكل ما هو حق وإبراز كل ما من شأنه أن يرتفع ويسمو بشخصية الانسان وينأى بها عن الصغائر والدنايا ، ولا تزال جوانب المحبة والحنو التي تسيطر على الملحمة جوانب أثيرة لدى الهندوس حتى الآن .

ولقد سبق أن ذكرنا أن الرمايانا تعتبر بمثابة أوذيسيا الهند نظراً لتشابه الموضوع العام في كل من الملحمتين الهندية والأغريقية . ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن الرمايانا تأثرت بالأوذيسيا ، أو على الأقل ليس هناك ما يشير إلى ذلك أو يؤكده . فليس ثمة ما يدعو الى الربط بين اختطاف الشيطان رافانا لسيتا ومحافظتها على عفتها وشرفها وجهود راما لتخليصها وبين اختطاف هيليني في الأوذيسيا وجهودها للمحافظة على طهارتها ونقائها وإخلاصها لزوجها ورحلة أوذيسيوس وجهوده لاسترداد زوجته . فمثل هذه الأحداث قد تكون ناجمة عن تشابه توارد الخواطر في أذهان الشعراء في ثقافات متباعدة دون أن يكون أحدهم قد تأثر بالآخر . بل إن مثل هذه الأحداث تعتبر أموراً شائعة في كثير من الآداب القديمة دون أن يكون هناك دليل على احتكاك الثقافات والاستعارات الثقافية وهذه مسائل أفاض الأنثربولوجيون في الكلام فيها ولا داعي للدخول في تفاصيلها هنا .

وقصة الرمايانا باختصار هي قصة الحب والغيرة وما يترتب على الحب من مشاعر

طيبة وتضحية وتمسك بالواجب مع نكران الذات ، وما ينجم عن الغيرة من كيد وتآمر الى أن يتغلب الخير على الشر في آخر الأمر . وفي غضون ذلك تعرض لنا الملحمة حياة وتقاليد شعبين قويين من شعوب الهند القديمة هما الكوزالا والفيديها الذين كانوا يعيشون في الفترة ما بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد . وكان للملك دازاراثا ملك الكوزالا أربعة أبناء أكبرهم هو راما بطل الملحمة بينما كان لملك الفيديها ابنة وحيدة هي سيتا التي جاءت ولادتها ولادة إعجازية إذ وُلدت من الأرض حين شق المحراث التربة في الحقل . وقد وضع أبوها الملك جاناكا اختباراً قاسياً لمن يتقدمون لخطبتها ، إذ كان يشترط عليهم أن يفلحوا في استخدام القوس الضخم الذي لم يكن يستطيع أحد أن يستخدمه بنجاح سوى الملك نفسه . وقد نجح راما فيما أخفق فيه الكثيرون وفاز بها . وأراد دازاراثا أن يتوج ابنه البكر على عرشه في أثناء حياته ، وأقيمت الحفلات والمهرجانات لذلك ، لكن الزوجة الثانية للملك أرادت أن يتم تتويج ابنها بهارات بدلاً من راما ، وذلك بعد أن نفثت مربيتها في صدرها سموم الغيرة والحقد عليه . ورضخ الملك لرأيها بعد أن كانت قد أخذت عليه المواثيق مسبقاً بألا يرد لها طلباً ، وحكم على راما أيضاً بالنفي من مملكته لمدة أربعة عشر عاماً استجابة لطلب تلك الزوجة . ولكن راما تقبل الحكم في رضا ورضوخ على الرغم من خروج الملك وزوجته على كل التقاليد المرعية وتتويج الأخ الأصغر بدلاً من الأخ الأكبر . وانسحب راما في هدوء « دون أن يمس قلبه حزن أو غضب » من مملكة أبيه ، وخرجت سيتا معه برغبتها ورفضت أن تقيم مع أمه كما كان يريد حتى يجنبها الأهوال ؛ وخرج معها أخوه الشقيق لاكشمانا الى المنفى ، كما سار معه خلق كثير من أهل المملكة حتى بلغوا حدود المملكة وأمضوا الليلة معه ولكنه تسلل بليل وهم نيام ليبدأ حياة النفي والضياع في الغابات . وقد سجلت الملحمة خطواته بدقة بالغة لا يزال أهل الهند يحفظونها رغم مرور ثلاثين قرناً عليها ، فالماضي لا يموت في الهند ولا يوارى التراب وإنما هو في أذهان الناس بوجه عام وفي قلوب ملايين النساء بوجه خاص اللائي يتخذن من سيتا مثالاً لهن نظراً لإخلاصها ووفائها لزوجها ، ولا يزال كثير من المواقع التي حل بها راما وزوجته تعتبر من مناطق الحج التي يذهب اليها الناس خاصة بعد أن تقمص الإلّه فشنو جسم راما . ومات الملك حزناً وقهراً على مصير ابنه . والطريف في الأمر أن بهاراتا نفسه رفض أن يجلس على العرش بل ذهب الى الغابات يرجو أخاه أن يعود ليجلس على عرش أبيه ، ولكن راما أبى إلا أن يتم فيه تنفيذ حكم الملك ، ونصح أخاه الأصغر بالعودة حتى يحكم المملكة بعد أن زوده بنصائحه حول أسلوب الحكم العادل وواجبات الحاكم نحو رعيته . وعاد بهاراتا الى عاصمة ملكه وحمل معه حذاء راما فوضعه على كرسي العرش رمزاً على أحقية راما في العرش والحكم ، وظل الأمر كذلك حتى نهاية مدة النفي . وهام راما على وجهه في هضبة

الدكن وانتقل الى جنوب الهند ، وسجلت الملحمة هذه الرحلة واهتمت اهتماماً خاصاً بمقابلاته مع رجال الدين و(الأولياء) . وحملته الرحلة الى مناطق لم تكن مطروقة من قبل فاكتشفها لأول مرة ، وأخيراً ابتنى له كوخاً في مكان يبعد حوالي مائة ميل عن مدينة بومباي الحديثة حيث استقر به المقام مع زوجته وأخيه لاكشمانا . وكان ذلك نقطة تحول جذري في أحداث الملحمة التي كانت حتى الآن تدور حول العلاقات العائلية بكل ما فيها من حب وتضحية وإخاء وتعاطف وإقامة في الصوامع الآمنة المطمئنة ، وبدأت مرحلة جديدة يسودها الصراع والحرب .

تبدأ المرحلة الثانية من الرمايانا باختطاف سيتا . فقد وقعت بعض أميرات الراكشا في حب راما وأخيه لاكشمانا اللذين رفضا الاستجابة لذلك الحب في أنفة وكبرياء ، فأثارت الأميرات أخاهن رافانا ملك سيلان وحرضنه على الانتقام للإهانة التي لحقت بهن . وتصف الملحمة سكان سيلان بأنهم مخلوقات وحشية مخيفة يستطيعون التشكل بأشكال وهيئات مختلفة ، فأرسل رافانا أحد تلك المخلوقات المهولة بعد أن تجسد في شكل غزال كي يُغري سيتا بمطاردته ، حتى إذا ابتعدت عن الكوخ حملها وهرب بها الى سيلان . وترد الملحمة ذلك الشر الذي أحاق بسيتا الى أنها كانت قد ارتابت في اليوم السابق في أمر لاكشمانا ، وداخلها الشك في بعض نواياه نحوها ووجهت اليه بعض الملاحظات القاسية العنيفة فكان لا بد أن تلحق بها العقوبة والأذى جزاء ما فعلت ، وهذا مبدأ قانوني عادل في الهند . وكان هذا هو الموقف الوحيد في الملحمة كلها الذي يصدر فيه بعض القسوة من سيتا الرقيقة ، وذلك حتى تكتمل أحداث الملحمة وتسير في طريقها المرسوم . ولم يمنع ذلك الناس حتى الآن من أن ينظروا الى سيتا على أنها رمز النقاء والطهر والعفة والأمانة والرقة ، وإذا كان الشك قد مر بذهنها فإنما كان ذلك من فرط حبها وإخلاصها لزوجها ، كما أن الجزاء كان قاسياً وعنيفاً ومؤلماً .

ويشرع راما في البحث عن زوجته . وتقدم لنا الملحمة وصفاً لمختلف المناطق التي زارها في أثناء بحثه ، وتصف سكان بعض هذه المناطق بأنهم قردة أو دببة وهو موقف رمزي يكشف لنا عن مدى التباين والتفاضل في المجتمع الهندي بسلالاته وشعوبه وثقافاته المختلفة ونظرة الاستعلاء التي يشعر بها الهندوس إزاء بعض الجماعات الأقل منهم في المكانة والمنزلة أو التي تنتمي الى طوائف اجتماعية أدنى منهم .

ولكن الى جانب ذلك تعرض الملحمة في شيء من التفاصيل للآداب والصناعات والحرف ، وبعض الشعائر والطقوس الدينية والممارسات السحرية في مختلف أنحاء الهند ، بل إنها تقدم لنا أيضاً وصفاً طيباً لبعض ملامح الحياة السياسية عند بعض الطوائف

الهندية . وقد يخلط الشاعر بين العادات السائدة في المناطق المختلفة ويضعها جنباً الى جنب كما لو كانت توجد كلها معاً عند جماعة واحدة ، ولكن الدراسات الأنثربولوجية الحديثة خليقة بأن تساعد على الفصل والتمييز بين تلك العادات وأن ترد كلاً منها الى الجماعة المحلية التي تمارسها بالفعل . ويفلح راما في أثناء تجواله في عقد بعض المعاهدات مع كثير من السكان في جنوب الهند الذين يساعدونه في مهمته لاسترداد زوجته من ملك سيلان . وكان يفصل سيلان عن الهند مضيق مائي عريض من البحر ، وهنا يقفز هانومان أو يطير على الأصح في الهواء ويحط على الجزيرة وينجح في الاتصال بسيتا رغم الحراسة الشديدة التي فرضها رافانا عليها ، وهي حراسة كان يقوم بها حرس شرس من نساء الراكشا . ويبرز لها هانومان علامة من راما فتطمئن اليه وتؤكد له اخلاصها وطهرها ونقاءها ، فيعود الى راما ومعه دليل ذلك الحب والإخلاص بعد أن يحرق جزءاً كبيراً من الجزيرة مما أوقع الرعب في قلب رافانا . ويدعو ملك الجزيرة مجلس الحرب فيشير عليه بضرورة خوض المعركة ، ولا يخالفهم الرأي إلا بيهيشار أخ رافانا الأصغر الذي كان ينعي على الملك جريمته ويحثه على اطلاق سراح سيتا دون أن يجد منه أذناً صاغية ،واضطر في آخر الأمر الى أن يخرج على أخيه الملك وينضم الى جيش راما ليحارب من أجل الحق والخير ، وبذلك تتغلب القيم الأخلاقية على علاقات القرابة والدم . وتزعم الملحمة أن سلسلة الجزر الصغيرة التي تقوم في البحر أقامها راما لتعبر عليها جيوشه . . وينتصر راما على رافانا وتعود سيتا الى زوجها .

وتنتهي الملحمة الأصلية بانتصار راما في الحرب والعودة الى مملكة أبيه . وتظهر عفة سيتا وطهرها ونقاءها بعد أن تُمارس عليها بعض شعائر التطهير بواسطة النار المقدسة . ولكن هناك إضافات أدخلت على الملحمة في عهود تالية . وتقول هذه الاضافات إن بعض الناس ظلوا يتشككون رغم ذلك الاختبار بنار التطهير في اخلاص سيتا ، وأنهم كانوا يوجهون اللوم الى راما لأنه يحتفظ في قصره بامرأة عاشت لمدة طويلة في كنف رجل آخر غريب . وتجد الوشاية طريقها الى قلب راما وعقله فيرسل زوجته لتعيش في الغابات من جديد ، وهنا تذهب الى صومعة الراهب الشاعر فالميكي حيث تضع طفليها ويتولى الراهب تلقين الولدين قصة أبويهما حتى يكبرا ، وفي أحد الاحتفالات ينشدان الملحمة أمام راما ويستغرق ذلك أياماً طويلة . ويعرف راما حقيقة الأمر ويحاول أن يرد إليه سيتا مرة أخرى ، ولكنها تبتهل الى أمها الأرض أن تستردها من هذه الحياة إن كانت تؤمن في طهرها وعفافها وبراءتها ، وتستجيب الأم لنداء الابنة الطاهرة المخلصة الوفية ، فتبتلعها الأرض أمام راما وأمام الجميع ، ويسجل التاريخ قصة رائعة من قصص الحب والوفاء النادر .

ثانياً ـ الملاحم الأدبية

اختلفت موضوعات الملاحم التاريخية عن مثيلاتها في الملاحم الأدبية التي لا تا
أحداثها حول الحب والحرب والأسفار الحافلة بالمخاطر ، وإنما تدور حول الانس
ومشكلاته ، حول أصله ومصيره ، حول فضائله ورذائله وقوته وضعفه . وربما كـا
عناصر الملحمة التاريخية متوفرة في الملحمة الأدبية لكن بصورة أعم وأشمل وأكثر أنانيا
فالحرب في الملاحم التاريخية يقابلها هنا صراع الانسان مع الأقدار ، ومحاولته الانتصار
الخطيئة ، وما يقود الانسان اليها من مغريات ، وربما تحول الحب في الملاحم الأدبية
حب صوفي يعلو على كل حب فانٍ ، وربما اتخذت مغامرات الأسفار صورة أخرى ، هي
يمر به الانسان من مغامرات في رحلة الحياة ، ثم رحلته بعد ذلك الى العالم الآخر . أو م
به الروح في تحررها من مغريات المادة وعالم الحس حتى تصل في نهاية رحلتها الى خالقه
فالبطل في هذه الملاحم هو الانسان بوجه عام ، وهي مطبوعة بطابع ديني لأنها متعلقة ب
الانسان وما فيها من خير أو شر ، وبمصيره بعد أن يقطع رحلة الحياة ، وأنها لتستمد رو
وعمق تأثيرها من موضوعاتها ، لأنها تتناول ناحية عامة قل من لا يهتم بها من بني الانسا

وهذا النوع من الملاحم عرفته الآداب الاسلامية قبل أن تعرفه أوروبا ، فش
الصوفية من الفرس مثلاً نظموا ألواناً فريدة منها ، ونذكر على سبيل المثال لا الح
« حديقة الحقيقة » لمجد الدين بناي ، ومنطق الطير لفريد الدين العطار والمثنوي لج
الدين الرومي ، وربما يعد المثنوي أعظم ملحمة أدبية ظهرت في الآداب الاسلامية . ك
الآداب الأوروبية عرفت العديد من الملاحم الأدبية ونحن هنا سنلتفت الى الكومي
الإلـهية لدانتي كونها أسهمت الى حد بعيد في تكوين الفكر الأوروبي القديم والمعاصر

1 ـ دانتي والكوميديا الإلـهية

إنغمس دانتي اليجيري (1265-1321 م) في حمأة الصراع السياسي الذي كان س
في إيطاليا بوجه خاص وفي أوربا بشكل عام ، ذلك الصراع الذي أججه البابا بونيف
الثامن ، وكان من نتائجه أن اتهم دانتي بالرشوة ومعاداة الكنيسة ، فحكم عليه بال
وبدفع غرامة مالية ، وهذا ما جعله متعطشاً للمعرفة ولعدالة لا تتحقق .

ومن هذا المنطلق شرع دانتي في كتابة ملحمته الكوميديا الإلـهية ، ويهمنا أن نتو
قليلاً عند التسمية « الكوميديا » التي لم تكن تعني في نظره الا قصة شعرية ذات بداية أ
ونهاية سعيدة ، كما أنها تنظم بلغة متواضعة خالية من الانفعال . والواضع لا يعني ال
بأسلوب التمثيليات الكوميدية ، بل يعني الوضوح والاتزان في النبرات ، إذا قيس بما ا
به أسلوب التراجيديا من فخامة .

كانت اللغة التي نظم فيها دانتي ملحمته اللغة الايطالية الناشئة ، التي كانت تعتبر في ذلك الوقت أقل فصاحة وأهدأ رنيناً من اللاتينية ، وبذلك استطاع دانتي أن يرفع من شأن اللغة الايطالية الناهضة . ومهما يكن من أمر فإن الكوميديا الإلـهية كانت عصارة لتجارب دانتي الشخصية وتتويجاً لحياة مثمرة من الدرس والتأمل وتعبيراً عن شاعرية خلاقة جادت بها قريحته المبدعة ، فضلاً على أنها ترتبط بثقافته الموسوعية ، فدانتي قرأ أرسطو في ترجمة لاتينية ، وتأثر به في تصوير فلسفته الخلقية لذلك أشار اليه نحو ثلاثماية مـرة كما درس فرجيل بعمق ويتجلى تأثره به في اقتباسه من الالياذة تلك المخلوقات العجيبة التي ذكرها في رحلته الى الجحيم ، وأشار اليه حوالي مائتي إشارة . وبالإضافة الى ذلك حفلت كوميديا دانتي بشخصيات ذكرت في الأساطير الكلاسيكية أو في التاريخين اليوناني والروماني ، كما وأن ملحمته غرفت من معين الدين المسيحي ومن تعاليم الكنيسة مدداً لا يجف ، فاطلع على العديد من كتابات الكتاب الأوروبيين حول الديانتين المسيحية والاسـلامية . لكن اطلاعه على الدين الاسلامي كان ناقصاً مبتوراً فلم يلجه في مصادره الأصلية ، ولم يتطلع اليه إلا بعين هؤلاء ، فانكب على مكتبة أوروبية استشراقية نصيـة جاهـزة تشوه الـدين الاسلامي وتمسخ تعاليمه . لذلك لم يعترف به ديناً سماوياً ، وهذا ما حدا به أن يضع النبي محمد في العمق الثامن من الأرض لا يليه إلا الشيطان فقط ، متهماً الرسول الكريم بأنه ناشر لوحي زائف[1] .

وعلى أية حال فإن الكوميديـا الإلهية تنقسم الى ثـلاثة أقسـام : الجحيم والمطهـر والفردوس ، وكل قسم منها يتضمن ثلاثاً وثلاثين أنشودة ، يضاف اليها مقدمة جاءت في أول الجحيم . شاء دانتي لملحمته أن تصور رحلة خيالية قام بها الشاعر الى العالم الآخر . فهبط الى الجحيم حتى وصل الى الدرك الأسفل منه فرأى المعذبـين لكثرة الـذنوب التي ارتكبت وكان بينهم العديد من معاصريه ، ثم عاد الى عالم أسمى وأجـل هو المـطهر ، وإرتقاه درجة درجة وصولاً الى الفردوس الأرضي في قمة الجبل وهناك وجد التائبين الذين يكفرون عن خطاياهم وفي مراحل ارتقائه وجد أناساً ارتكبوا الخطايا السبع وكان بينهم بعض معاصريه . ومن الفردوس الأرضي ارتقى الى الفردوس السماوي سماء سماء حتى وصل الى سماء السماوات فتجلى له الخالق ، وهنا يصور لنا دانتي رحلته بين الكواكب حيث لقي ملائكة وأبراراً من أبناء دينه ، كما استأنس بالاستماع الى أمثال توما الأكويني واستمتع بصحبة حبيبته بياترتيش[2] .

---

(1) سعيد (ادوارد) . ؟الاستشراق ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، 1982 ، ص 96

(2) كفافي (محمد عبد السلام) في الأدب المقارن ص 176 -184

الفصل الثالث

العرب والملاحم

من أغرب ما يعرض لدارس الأدب العربي ، ألا يجد في هذا الأدب ـ على قدمه ، وعراقته واتساعه ، وازدهاره ، وتشعب المناحي فيه ، ومشاركة أجيال وأجناس في بناء صروحه ، ملحمة شعرية تخلد مجد العرب وتصور أيامهم الزاهرة ، تصويراً فنياً يبعث في قلوب الناشئين حنيناً اليها ، ويمدهم بمدد من العزم والتوق الى مثل عليا ، على نحو ما نجد لدى أمم كثيرة كان بعضها على صلات وثيقة ببلاد العرب ونخص بالذكر أمة الفرس التي داخلت الحياة العربية قبل الاسلام وبعده ، وكان لها في بناء الحضارة العربية ، مشاركة طيلة الأعصر العباسية كلها ، ومع ذلك لم ينظم العرب ملحمة على غرار شاهنامة الفردوسي ، على الرغم من أنهم قد عرفوها بعض المعرفة . وأمة اليونان التي لم تكن بمعزل عن العرب في جاهليتهم ، ولم يكن تراثها الفكري مجهولاً من العرب المسلمين ، بعد أن ترجمت الى اللغة العربية كتب الفلسفة والرياضيات والعلوم الطبيعية ، وكتب الطب والفلك والمنطق وسواها . أما الهنود فقد أخذ العرب عنهم علوم الرياضيات ، وتأثروا بفلسفتهم وتصوفهم وعايشوهم وأثروا فيهم كذلك ، ولكنهم لم يعرفوا من أدبهم شيئاً يذكر . ولم يكن للرمايانا والمهابهاراتا أي نصيب في مداخلة الأدب العربي ، ما خلا جزءاً قليلاً جداً اشتمل عليه كتاب كليلة ودمنة الهندي الأصل . ولم يكن نصيب الأنيادة الرومانية بأوفر من نصيب الملاحم اليونانية والهندية والفارسية في أدب العرب ، وكأنما كان هؤلاء القوم مغلقين على الفن الملحمي تمام الاغلاق . وليس يكفي أن يكونوا قد سمعوا باسم هوميروس وسمو شعره ، حتى يكون الفن الملحمي قد أصبح مفهوماً لديهم . لذلك يمكن القول : أن العرب كانوا يجهلون الملحمة كفن شعري مستقل . وقد ظلوا يجهلونها حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، حيث بث سليمان البستاني في

أدبهم أول روح ملحمي بعد أن ترجم الألياذة الى العربية ، إذ هم لم يستفيدوا من ترجمة « قوام الدين البنداري» للشاهنامة الى العربية في أوائل القرن السابع للهجرة زمن الملك العادل أبي بكر بن أيوب ، ولم يدرسوها دراسة وافية ليستخرجوا منها مقومات الفن الملحمي[1] .

ونتساءل لماذا خلا الشعر العربي من الملاحم . في الاجابة على هذا التساؤل نرمق باختصار شديد الشعر العربي في عصوره المختلفة .

من المسلم به أن الجاهلية عند العرب جاءت على مرحلتين الأولى تعود الى ما قبل القرن الخامس الميلادي ، حيث تُجمع الأخبار ان حضارة العرب في بلاد اليمن التي وصفت بأرض العرب السعيدة ، وبأن علاقات تجارية وثيقة كانت تربطهم بالهند وفارس وبلاد اليونان والفراعنة وغيرهم ، وبأن حروباً عنيفة قامت بينهم وبين الأحباش لكن أخبارنا عنها لا تعدو أن تكون أساطير وبالتالي لا نستطيع القول بأن العرب في جاهليتهم الأولى عرفوا الفن الملحمي . والمرحلة الثانية تمتد منذ أواسط القرن الخامس حتى مطلع القرن السابع الميلادي ، وفيها لم تظهر ملحمة مكتملة لأسباب كثيرة نذكر منها : تفكك القبائل وتناحرها ، عدم حدوث حروب قومية ذات الشأن .

إذ أن حروبهم كانت أياماً وغزوات ، سطحية الدين ، كانت عقليتهم تقف عند حد المحسوس والملموس ، ولا تستطيع السمو نحو العالم الخيالي ، عدم إرتسام المثل العليا ، عدم استقرارهم واضطرارهم الى التنقل الدائم ، وان حياتهم القبلية كانت تفرض على الشاعر أن يكون شاعر القبيلة وحسب ، بالاضافة الى أن الشاعر الجاهلي كان يهتم بجوهر الشعر من صقل ألفاظ وحرص على الإيقاع وتنخل للقافية . ورغم ذلك لم يعدم الشعر الجاهلي من مظاهر ملحمية من أهمها معلقة عنترة بن شداد ومعلقة عمرو بن كلثوم فأبطال معلقة عنترة ثلاثة : الشاعر وحصانه وخصمه بالاضافة الى عبلة . فعنترة شبيه لأخيل ولرستم ولراما ولغيرهم من أبطال الملاحم ، هو مركز الثقل ومحط الأنظار ، وخصمه لا يختلف في شيء عن هكتور بطل طروادة ومعقد أملها . أما عبلة فأخت لهيلانة وأخت لسيتا زوجة راما » وفي شعر عنترة وصف للحروب والأسلحة وميادين القتال وغير ذلك من ملامح الملحمة ومظاهرها . وفي معلقة عمرو بن كلثوم أو أنشودة تغلب ، بعض المظاهر المشتركة بينها وبين شعر الملاحم ، وتتجلى هذه المظاهر بصورة خاصة في الحديث عن المعارك والحروب ووصف الأسلحة والفرسان ونخوة الرجال وتفانيهم ، وفي الحديث عن

(1) أبو حاقة (أحمد) . فن الشعر الملحمي ص 60

أمجاد القوم ومفاخرهم ، والتغني بما لهم من بأس ، وما أشبه شبان تغلب بمحاربي اسبارطة ، وما أشبه شيوخهم بحكماء الآخيين ، بالاضافة الى اشتمالهم على عواطف القوم وأمانيهم ومحركات وجدانهم . ولكن هذا لا يعني أن كلاً من المعلقتين تشكل ملحمة لخلوهما من أبرز خصائص الشعر الملحمي كقداسة الحرب ، والحفاظ على وجود أمة ، والموضوعية وتشعب القصص وتنسيقه وما الى ذلك .

ولم يعرف العرب الملحمة المكتملة في العهد الاسلامي الأول لأن الاسلام كدين لم يشجع نبوغ الشعراء في بداية عهده ، وبعد حين إنصرف الشعراء الى الغزل بدافع الاستقرار ونعيم الحياة ، كما انصرف آخرون الى ما يسمى الشعر السياسي ، ولا سيما بعد أن إستقل الأمويون بالخلافة ، ونشأت الأحزاب السياسية في الاسلام . وأسهم النزاع الداخلي بين الأحزاب ، وانغماس الشعراء فيها وانصرافهم الى التكسب والتهاجي فيما بينهم ، كما أسهم ضيق الخيال وقصور العقل العربي عن التجريد ، وجهلهم للملاحم الأمم الأخرى ، وقرب عهد الفتوحات والمحافظة على أصالة الشعر العربي كوحدة الوزن والقافية ، والنفور من المنظوم الطويل ، والحرص على النغم الموسيقي ، أسهمت كلها في عدم ظهور الملحمة في العهد الأموي ، لكن مظاهر ملحمية برزت في شعر الخوارج كشعر مُعاذ بن جَوْن بن حُصين وشعر أبو جعد الخارجي وشعر قُطري بن الفُجّاءة لما عرف عنهم من حب الحرب ، وبطولة تتسامى وتندفع من أجل تحقيق غاية عظمى . كما برزت تلك المظاهر في شعر الفتوحات كشعر عبد الله بن سبرة الحرشي الذي خرج لمجاهدة الروم ففقد يده فرثاها بقصيدة فيها الكثير من النفس الملحمي(1) .

وفي العصر العباسي حالت أسباب كثيرة دون ظهور الملحمة منها : المحافظة على عمود الشعر ، وإنصراف الشعراء الى التكسب وعدم اهتمامهم بالأمجاد القومية ، وتقديس الشعراء للقرآن والمحافظة على حرمته ، يضاف اليها إنغماس الناس بالفلسفة والعلوم العقلية ، والاهتمام بكل ما هو منطقي خاضع للتجربة وللقياس بالأرقام ، وفقدان المثل العليا لاضطراب الحياة ، والاقبال على المفاسد ، وانغماس الخلفاء والأمراء في اللهو والمجون ، وتقييد الشعر بقيود الوزن والقافية ، والشاعر بقيود المديح الفردي . بالإضافة الى أن معظم شعراء العصر العباسي كانوا من الأعاجم الذين لو فكروا في التغني بالأمجاد لتغنوا بأمجاد الفرس ، كما أن العصبية العربية نفسها كانت تمنع الشعراء من المباهاة بأمجاد غير أمجاد الدولة التي يعيشون في ظلها ، فلم يكن باستطاعة الشاعر العباسي أن ينظم مثلاً ملحمة في فتح الأندلس نظراً للخصومة بين العباسيين والأمويين . ورغم ذلك نجد قصائد

(1) أبو حاقة (أحمد) . فن الشعر الملحمي ص 115 .

لا تخلو من نفس ملحمي كقصيدة أبي تمام في وصف المعتصم في حصاره لعمورية ، ففي سنة 837 م هاجم الروم زبطرة (قلعة تقع بين أرض الروم وأرض العرب ويسكنها مسلمون) وعاثوا فيها فساداً ونهباً وإحراقاً . وقد بلغ المعتصم إن إحدى النساء العربيات لقيت من الغزاة ذلاً وتعذيباً فصاحت وهي تساق الى الأسر : « وامعتصماه » ، مما شجع المعتصم في الزحف على عمورية ، وحاصرها قرابة الشهرين ، ثم عاد عودة المنتصر . ففتح عمورية شبيه بفتح طروادة ، ولا سيما أن المعتصم ثار لشرفه كما ثار أخيل لشرفه أيضاً ، وفي الإلياذة كانت هيلانة سبباً من أسباب تلك الحرب ، كما كانت المرأة العربية سبباً مباشراً للحرب بين المعتصم والبيزنطيين . فالحرب في الألياذة تصور الصراع بين أمتين وحضارتين ، وكذلك كانت حرب المعتصم مع البيزنطيين . وفي حصار عمورية وصف للبطولة والجهاد خصوصاً ان الشاعر يعرض للخطوب التي حلت بالروم ، مما أحال إنسهم الى وحشة ، ونعيمهم الى شقاء . ويبدو النفس الملحمي أيضاً في ذكر الأسلحة ووصفها وفي وصف القتال وإحراق عمورية ، حيث تعالى اللهب في الفضاء فتحول الليل الى صباح يطرد الظلام ، كما يبدو في الشعور القومي الذي يعلي من شأن العرب ، وفي إدخال عنصر الدين واشراك الله في النصر ، يقول الشاعر :

رمـى بكَ اللهُ بُرْجَيها فهدَّمها ولو رمى بِكَ غيرَ اللهِ لم تُصِبِ

ونجد العنصر الملحمي كذلك في قصيدة المتنبي في وصف سيف الدولة حين قضى على الجيش البيزنطي في موقعة الحدث الحمراء التي استولى عليها الروم . لكن سيف الدولة سار اليها محاولاً تشييدها وجعلها سوراً متقدماً له ، وهناك فاجأه الروم بجيش قوامه خمسين ألفاً ، لكنه انتصر عليهم وأعاد بناء الحدث من جديد ، وعلى الأثر نظم المتنبي قصيدة على البحر الطويل مطلعها :

على قَدرِ أهل العزْمِ تأتي العزائمُ وتأتي على قَدْرِ الكرامِ المكارمُ

ففي هذه القصيدة صوّر المتنبي سيف الدولة المثال الأعلى في العظمة والشجاعة ، بل جعله بطلاً اسطورياً تكتسي الأرض بجثث قتلاه ، فتكثر مطاعم الطير حتى لم تعد بحاجة الى التفتيش عن رزقها ، وحتى الخيول شاركت في الشجاعة الأسطورية ، فكانت إذا صعب عليها مسلك وعر ، زحفت على بطونها طلباً وراء البطولة والنصر ، ويتجلى العنصر الملحمي فيها أيضاً كونها تحتوي على صبغة دينية ، وأخرى قومية ، جعلت من سيف الدولة بطلاً تنطوي تحت لوائه العدنانية بأسرها ، وتفاخر به العرب لأنه حامي كلمتهم ودينهم من الأعداء[1] .

(1) أبو حاقة (أحمد) فن الشعر الملحمي ص 152 .

وفي الأندلس التي مكث فيها العرب قرابة سبعة قرون خاضوا خلالها حروباً كثيرة مع الاسبان والجرمان وغيرهم ، واشتهر من قادتهم طارق بن زياد ، وعبد الرحمن الملقب بصقر قريش . لكن شعراءهم لم يهتموا بالشعر الملحمي فانصرفوا الى وصف الطبيعة ومفاتنها ، متأثرين في شعرهم بخطى المشارقة ، بعيدين كل البعد عن شعراء الأفرنج لأن ما كتبوه كان في نظرهم أرفع قيمة وأرقى . ومع ذلك لم يخلُ شعرهم من الأناشيد البطولية والحربية كالأرجوزة التي نظمها ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، وبلغت (4500) بيتاً وهي تصف احدى وعشرين غزوة قام بها عبد الرحمن الناصر الذي حكم ما بين 912 و933 م ، تضمنت معانٍ قومية مثالية ، صبغت بصبغة دينية .

ونخلص الى القول أنّ هناك أسباباً كثيرة حالت دون ظهور الملاحم منها الشعر العربي ومنهـا أنّ جوهر الشعر العربي غنائي ذاتي قائم على التغني والصياغة ونحت الألفاظ ، والتقيد بالبحر والقافية والدفقة العاطفية التي لا يمكن أن تستمر طويلاً ، بالإضافة الى جهل العرب بملاحم الأمم الأخرى واعتدادهم بشعرهم ، والنزعة الدينية والمجوسية التي كانت سائدة في الملاحم القديمة .

وفي العصر الحديث يعتبر سليمان البستاني أول من اهتم بالشعر الملحمي المتكامل ، حين ترجم الياذة هوميروس الى العربية ، وبعمله هذا تعرف العرب الى فن لم يعرفوا قواعده وأصوله من قبل .

صدَّر البستاني ترجمته بمقدمة طويلة تناول فيها حياة هوميروس ، والأسباب التي دعته الى تعريب الملحمة ، وقام بمقابلة بين الأوزان العربية واليونانية ، وبحث في قافية الشعر وإيقاعها وعيوبها ، كما تكلم على فنون الشعر العربي وأساليبه والبيان فيه والبديع ، فكان لمقدمته هذه قيمة كبيرة في الأدب المقارن .

وبعد البستاني قام أحمد محرَّم باثراء هذا اللون فكتب « الألياذة الاسلامية » مستمداً أحداثها من كفاح النبي محمد ونضاله في سبيل نشر الدعوة الاسلامية ، كما تطرق الى الحروب التي خاضها المسلمون الأوائل ضد الكفار كموقعتي بدر وأُحُد وغيرهما . ثم جاء بولس سلامة فنظم ملحمتي عيد الغدير وعيد الرياض ، الأولى تحتوي على ثلاثة آلاف بيت من الشعر نظمها سنة 1948 م وهي تصور أخطر مرحلة اجتازها الاسلام وخصوصاً الأحداث التي أحاطت بالأمام علي وآل البيت ، والثانية تحتوي على ثمانية آلاف بيت من الشعر وتدور حول جهودالأسرة السعودية في سبيل القضاء على الفوضى في الحجاز ولا سيما الجهود التي بذلها عبد العزيز في سبيل تأسيس دعائم الملك وترسيخه[1] واليوم ما زالت

(1) أبو حاقة (أحمد) فن الشعر الملحمي ص 178 .

جهود المحدثين تتوالى في سبيل إنشاء ملحمة اسلامية منها الجهود التي يبذلها الشاعر المعاصر سعيد عسيلي صاحب مولد النور والملاحم الطالبية .

ولم تقتصر المحاولات الملحمية على الشعراء المقيمين ، بل تعدتهم الى المهجريين ، حين كتب فوزي المعلوف بساط الريح التي تتكون من أربعة عشر نشيداً ، وهي تعد ثورة على الذين يحوِّلون المخترعات الى أدوات شر وتهديم ، ثورة على الإنسان الذي عاث فساداً في الأرض وبذر النميمة وزرع الخوف والخراب . وبذلك تعتبر ملحمته دعوة الى التسامح وصرخة تهيب بالانسان ألا يكون عبداً لغرائزه مندفعاً في طريق الشر .

القسم الثاني : الدراما

الفصل الأول

الدراما الاغريقية

1 ـ أجنّـة درامية

أخذ الشعر الهوميري بداياته الأولى من الأناشيد والتراتيل الدينية ، ومن إلقاء مغني المعبـد أو منشده ، كـما أخذ أجنتـه الـدرامية الأولى من أسـطورة إيـزيس وأوزوريس الفرعونية ، وأوغاريت الفينيقيـة ، وجلجامش البـابلية ، وغيـرها من أسـاطير الشـرق وملاحمه . وهذا يعني أن الملاحم الهوميرية سُبقت بماضٍ طويل وتراث أدبي شرقي عريق لم يصلنا مكتملاً في غياب التدوين .

والشعر الهوميري بدوره يعدّ المرحلة الجنينية المتطورة للدراما الاغريقية ، وبدون فهم تلك الأجنة والتوقف عندها ، لا يمكن فهم الدراما الاغريقية الناضجة . فالبطل الهوميري ورودانه بين ناسوتية الآلهة وألوهية البشر ، ومفهومه النموذجي ، والمنشد الملحمي وطبيعة عمله ، والجوانب الفنية التي أثارتها المشكلة الهوميرية ، كانت جميعاً المصادر الأولى للدراما الاغـريقية(1) التي نضجت عـلى يـدي كـل من أيسخيلوس وسـوفـوكليس ويـوربيـدس وأريستوفانس ، كما كانت المنطلق الأساسي للفهم الأرسطي وصولاً الى عصرنا هذا .

2 ـ بدايات النشأة الواعية

عرفت الدراما بأنها إصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق إفتراض وجود شخصيتين على الأقل . أو بأنها مجموعة من مسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون . وهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة ، وهذه القصـة تحكي نفسها عن

---

(1) راجع : أبجديات في فهم الأدب الهوميري التي سبق بحثها في الفصل الأول .

طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات ، ويمكن عملياً تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خالٍ من الحوار . والفن الدرامي هو الذي تكون فيه الكلمات وسيلة للتعبير عن أفكار الأشخاص الذين تخيّلهم الكاتب ، وباستعمال الكلمات وحدها يخلق الكاتب الدرامي حبكة لها شكل وهدف ، وتلتزم بالخلفية التراثية والزمان والمكان . والحديث الدرامي لا يقتصر على التعبير عما يجري بين الأشخاص ، بل يتولى توضيح الأفعال التي يقوم بها الأشخاص في حدود علاقة أحدهم بالآخر ، بالإضافة الى توضيح المواقف التي يشتركون فيها داخل حدود العالم الدرامي الذي يتخيله الكاتب ، كما أنّ العلاقة الدرامية صراع لا يقتصر على علاقة الأشخاص ببعضهم ، بل يمتد الى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم[1] . والدراما الاغريقية لم تكن نصوصاً تكتب ولا قواعد تتبع ، وإنما كانت حياة تمارس وواقعاً يعاش ، وشعائر تؤدى ، وأساطير تحفظ عن ظهر قلب . وكلمة دراما تعني في أصلها اليوناني الشيء المؤدى ، أو الأداء ، في حين تعني كلمة تياتر مكان المشاهدين ، ثم أصبحت تعني المشاهدين أنفسهم ، ثم تدرج معناها ليصبح العمل المسرحي ذاته[2] .

والدراما ، بشكلٍ عام ، جاءت من المصادر الأولية التي سبق ذكرها ، وأدت الى ظهور الملاحم وخصوصاً الهوميرية . وبعد ممهدات النشوء الطبيعية ، بدأت مرحلة جديدة مع عبادة ديونيسوس[3] إلـه الخمر الذي يمثل قوى الاخصاب في الطبيعة ، بالإضافة الى أنه المخلص والمحرر . فالشعر الديونيسي غني في التعبير عن الأحاسيس ، ومتأثر بإيقاع اللغة اليونانية ، وتنوع نغمات موسيقى الفلوت . فيه إنتقال سريع من المرح والنشوة ، الى المعاناة والقسوة ، ومن المجون الصاخب ، الى الجزل الوجداني ، وهذا كله يتمشى مع طبيعة الإحتفالات الديونيسية ، فالحرية والتنوع والخروج على القيود الصارمة ، هي من العوامل التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية ، البذرة الصالحة لإستنبات فن الديثرامب[4]، ومن ثم الدراما بفروعها الرئيسية : التراجيديا والكوميديا والميلودراما .

وضمن حاشية ديونيسوس التي تخيلها الأغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته ،

---

(1) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982 ، ص 28

(2) يحيى (لطفي عبد الوهاب) . المسرح الشعري ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 15 ، العدد 1 ، ص 18

(3) لم يرد ذكر ديونيسوس كما يقول هيرودوتس في ملحمتي هوميروس إلا أربع مرات : الإلياذة الكتاب السادس بيت 132 ، والكتاب الرابع عشر بيت 325 . والأوذيسا الكتاب الحادي عشر بيت 325 ، والكتاب الرابع والعشرون بيت 74 .

(4) الديثرامب : أغنية جماعية تؤديها جوقة تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح معاني الكلمات .

خليط من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة منها : الساتيروي ، والنساء الباخيات ، السيلينوي ، والكنتوري[1] . وبمساعدة هذه القوى أقام الأغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لديونيسوس ، وكان أكثرها صلة بالدراما تلك التي كانت تُقام في إقليم أتيكا كل ربيع وشتاء ، وكان الاحتفال بسيطاً ، وينتهي الى مذبح ديونيسوس ، فتُنحر الماعز كأضاحي أو قرابين، وفي أثناء ذلك كانت تُقام الرقصات وتُؤدى الأغاني تكريماً للإلّـه ديونيسوس .

من هذه المقدمات الدينية ولد الديثرامب الذي ، يبدو ، أنّـه وفد من فريجيا في آسيا الصغرى ، حيث كان يُغنى بمصاحبة موسيقى فريجية خاصة تؤدى بواسطة الفلوت أو المزمار ، وهو آلة فرنجية الأصل على الأرجح ، لكن الديثرامب إزدهر بعد ذلك في كل من طيبة وكورنثة وجزيرة ناكسوس ، مما يعني أنها كانت مراكز مهمة في العبادة الديونيسية . هذا وقد إحتلت الأغاني الديثرامبية مكانة بارزة في أعياد ديونيسوس الربيعية بأتيكا . بيد أن الموضوع الرئيس لكلمات الأغنية الديثرامبية ، فهو أسطورة ديونيسوس ، حيث تتناول مراحل حياته بأسلوب غنائي وبواسطة التنكُر أو المحاكاة بالكلمة والحركة . ذلك أنّ المغنين - الراقصين أفراد الجوقة ، كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروي ، أو أيّـة جماعة من أتباع ديونيسوس السالفة الذكر ، لكي يجعلوا الأحداث التي يسردونها أقرب الى التصديق والحيوية . ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا الشكل التنكري الى النهاية ، فهي تعد أكثر فروع الدراما قرباً إلى أصلها الديثرامبي ، وبهذه الصورة من الهيئة والملبس ، كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسوس الذي ينبعث منه دخان الأضاحي والقرابين . وعلى أيّـة حال كان الديثرامب في بداية عهده مجرد أغنية فولكلورية تقليدية أكثر من كونه ضرباً من ضروب الأدب الرسمي ، وبتطويره وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ، ومغنين راقصين محترفين ، دخل في الشعر الرسمي ذي القيمة الأدبية العالية ، وهذا ما يحدث عادة في سائر فنون الأدب الشعبي .

ولا بد لنا ونحن أمام الديثرامب من ذكر آريون الذي يعد أشهر عازفي المزمار ، وهو

---

(1) الساتيروي : متوحشون يسكنون الغابات ، نصف الواحد منهم بشري الشكل ، والنصف الآخر حيواني .
- النساء الباخيات : فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث ، يلبسن ملابس فضفاضة ، ويرقصن ويلوحن بصولجان ديونيسوس السحري .
- السيلينوي : هم الذين يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر ، لهم ملامح تنم عن حالة السكر الدائم ، ويمثلون فئة كبار السن .
- الكنتوري : هم الذين يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة .

أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة للأغاني الديثرامبية ، كما أنه أول من إبتدع الشكل الدرامي للرقصة الديثرامبية ، وأوجد النظام والنسق في تلك الرقصات التلقائية ، وأول من ثبّت عدد الراقصين فجعلهم خمسين وهو العدد الذي بقي دون تغيير بعد ذلك . بالإضافة إلى أنّه أحدث تطويراً جوهرياً في الموسيقى الديثرامبية ، فجعلها أكثر نظاماً من ذي قبل ، وإستبدل الموسيقى الفريجيّة المؤثرة بالنغم الدوري الثقيل ، وإستعمل الهارب الى جانب الفلوت . ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات ، هو أنه أوجد بعض الفقرات التي كانت تُلقى بين الحين والآخر في أثناء الغناء ، فتشكل أجزاءاً حوارية موزونة .

لكن نظرة متفحصة الى المسرحيات الساتيريّة التي تُعد إستمراراً للطابع الساتيري في الديثرامب ، كفيلة بأن تُظهر أنّ الأغنية الديثرامبية لم تكن كوميدية خالصة ولا هزلية صافية ، بل حوت الى جانبها عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومنسي . وبمعنى آخر فإن الأغنية الديثرامبية جمعت النكات الفجّة ، والسخرية الماجنة مع العواطف الجادّة ، وواءمت بين كلماتهاورقصاتهابطابعيها المتناقضين[1] .

ولا بدّ من الملاحظة أنّ الأغنية الديثرامبية تطورت في إتجاهين : أولهما يتمثل في استمرارها كأغنية جماعية تنتمي الى الشعر الغنائي ، وثانيهما يتمثل في أنها شقت طريقها الى الدراما التمثيلية . ولقد تطوّر الديثرامب منفصلاً عن التراجيديا فيما بعد ، بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون ، وبدأ يوسع دائرة إهتمامه وافق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسوس ، وتغيرت الجوقة الساتيرية الى جماعة أخرى عادية . لكن هذا التيار تطور على أيدي بنداروس الذي نظم سبع عشرة مسرحية ، وسيمونيدس الذي نسبت اليه بعض المسرحيات ، لكنها جميعاً ليست من النوع الذي كتبه أيسخيلوس ، كما أنها ليست أغاني ديثرامبية متطورة .

3 ـ التراجيديا : الانطلاق والنضج والتمزق

أ ـ التعريف والانطلاق

التراجيديا لفظ يطلق على الدراما التي تصور الإنسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر ، والكلمة اليونانية تعني أغنية الماعز . ولعل هذه التسمية جاءت من أنّ الساتيروي أو أفراد جوقة الديثرامب ـ كانوا يسمون المعيز لتنكرهم في جلود الماعز ، أو بسبب الحرية والتسيب اللذين إتّسمت بها تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون في مهرجانات

(1) عثمان (أحمد) الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ص 194

ديونيسوس الربيعية ترحيباً بخصوبة الأرض المتجدِّدة .

ومع أرسطو عُرِّفت التراجيديا « بأنها محاكاة فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزوّدة بألوان من التزين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء . وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ، لا عن طريق الحكاية والقصص ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات »(1) . ففي هذه العبارة تعريف واضح لطبيعة التراجيديا ، ولوظيفتها الأساسية ، ولغتها المنمّـقة الشعرية ، لكنها تغفل أهم عناصر التراجيديا اليونانيـة ، أو الصراع بين القوى المتعارضة التي تظهر فيها عن طريق التشاحن ، وهذه القوى المتمثلة بالقضاء والقدر ، تتولى تحديد مصير الشخصيات التراجيدية والانسان بشكل عام ، دون أن يكون له دخل كبير في فجيعته . فالتراجيديا تصور قصة بطل تنتهي حياته بفاجعة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره ، وذلك يؤدي الى التطهير ، ولنا عودة مفصلة الى ذلك عند بحثنا للدراما الأرسطية .

وبالعودة الى بدايات التراجيديـا يأتي ثيسبيس (ـ 527 ق . م .) الـذي يعود اليـه الفضل في اكتشاف التراجيديا الحقيقية ، فهو الذي حوّل أغنية الجوقة الديثرامبيـة الى مسرحية تمثيلية ، وأوجد الممثل لأول مرّة في مقابل المغني أو الراقص ، وهذا التحول يُعدّ الخطوة الأولى التي وضعت الأغنية الديثرامبية على طريق الدراما . فعلى يـد ثيسبيس ، ولأول مرّة جاءت الشخصيات نفسها لتقف أمام الجمهور تمثل وقائع الحدث ، وهذا هو أساس الفكرة الدرامية ، كما أنّـه يمثل الخيط الرفيع الـذي يفصل بـين الشعر الملحمي والشعر التمثيلي . وكان الممثل الوحيد الذي استخدمه ثيسبيس يؤدي الأدوار كافة مع ما يستلزم ذلك من تنكر أو إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها قائد الجوقة الديثرامبية من قبل ليتحدث الى بقية أفرادها ، باستحداثه السقيفة التي تمثل الى جانب المنصة نواة خشبة المسرح الحديث ، وظلت السمات العامة للمسرحية الثيسبيسية موجودة على نحو أو آخر في المسرح الاغريقي بعد أن وصل الى حد إستخدام ممثل ثالث أو رابع .

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن طوق الأسطورة الديونيسية الى الآفاق الواسعة للأساطير الإغريقية المتنوعة . وهذا يعني أنّ الجوقة بدأت تتخلى رويداً رويداً عن الطابع الساتيري ، حتى إعترف بالفن الدرامي إعترافاً رسمياً ، وأصبح تقليداً سنوياً تُقدم فيه العروض ، وتُمنح في نهايته الجوائز ، لكنها جميعاً كانت مسرحيات بدائيـة أو نصف غنائية . وأشهر المتسابقين بعد وفاة ثيسبيس هو فرونيخوس الـذي أدخل المـوضوعـات

(1) نقلاً عن : أحمد (فوزي فهمي) . المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، 1967 ، ص 2-

التاريخية المعاصرة له على فن الدراما ، كما أنّه إستخدم القناع النسائي ، وأضفى على الفن التراجيدي وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع .

ب ـ النضج والتمزق ـ الثالوث التراجيدي

إن الخطوات التي قطعتها الدراما من آريون الى فرونيخوس ، نضجت مع الثالوث التراجيدي أيسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيدس . فالأول يعتبر أباً للتراجيديا ، والثاني يمثل قمة النضج وواسطة العقد ، والثالث يمثل التمزق التراجيدي .

(1) ايسخيلوس

عاش أيسخيلوس (525 -456 ق.م .) إبّان الحروب الأثينية الفارسية ، وشارك فيها وخصوصاً في معركة مراثون التي بقيت حيّة ومؤثرة في وعيه ولا وعيه ، وطبعت فنه بالطابع التراجيدي ، حتى أنّ أريستوفانس أطلق عليه لقب « محارب ماراثون » .

وفي خلال أربعين سنة من حياته ، كتب حوالي ثمانين مسرحية تراجيدية وساتيرية ، وشارك في أكثر من عشرين مسابقة ، ففاز بالجائزة الأولى ثلاث عشرة مرّة كان آخرها الثلاثية الأوريستية عام 458 قبيل وفاته . وبعد وفاته أصدر الأثينيون تشريعاً يبيح إعادة عرض مسرحياته في المسابقات التراجيدية ففازت ببعض الجوائز .

ومن المفيد ذكره أنّ أيسخيلوس كان أرستقراطي النشأة ، متأثراً بفكر الطبقة الأرستقراطية يكره أن يتسلم المواطنون العاديون سلطات مطلقة . لكنه كان محباً للديمقراطية المعتدلة ، ويزوّر عن الطغيان سواء مارسه فرد أم أقلية أم أكثرية . والمهم أنّه باشر النقد السياسي للأوضاع المعاصرة له ، بعد أن غلّفها بموضوعات أسطورية تقليدية . ويعد أيسخيلوس من العبقريات النادرة في التاريخ الأدبي عموماً والمسرحي خصوصاً ، كما أنّ تأثيره على تطور الفن الدرامي كان قوياً وحاسماً ، حتى أنّ الاثينيين أطلقوا عليه « أبو التراجيديا » في حين إعتبره النقاد المحدثون المؤسس الثاني للدراما التي حققت على يديه قدراً هائلاً من النمو والتطور ، وأضحت مسرحياته أنموذجاً يحتذى في البنية الدرامية والشكل الخارجي والروح العامة[1] .

ولعل أهم ما يميز البنية الدرامية الأيسخيلية عن سابقاتها ، أنها ضمت أفكاراً ومبادىء متناقضة أوجدت الصراع الدرامي ، فكل شخصية من شخصياته تمثل نظاماً أخلاقياً أو فكرياً معيناً يصطدم مع الميول والمبادىء المتمثلة في الشخصيات الأخرى وهذا يؤدي الى الحدث الدرامي . وباستخدامه للمثل الثاني عقّد عناصر الصراع ، مما خلق

(1) عتمان (أحمد) الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ، ص 212

العقدة أو الحبكة الدرامية ، وقدم المتصارعين درامياً ، أي وجهاً لوجه ، وهذا ما خلع على مسرحياته الدفء والحيوية ، وكان لهذه الخطوة تأثير أدّى الى تحوّل جذري في عملية الكتابة الدرامية ذاتها التي كانت قبله تقوم على أساس الأغاني الجماعية للجوقة ، أو مقطوعات وصفية سردية يتوجه بها الممثل للجوقة ، أو حتى حوار بين الجوقة والممثل ، أي أنّ الجواقة كانت تحتل المركز الهام في دائرة العملية المسرحية ، وهذا يعني أنّ الدراما كانت في جوهرها ملحمية غنائية لا تمثيلية درامية . ولكن مع تعديلات أيسخيلوس إنتقل مركز الثقل من مكان الجوقة الى منصّة التمثيل، وتقلصت مشاركتها في الحوار الدرامي ونقص حجم أغانيها . لكن هذا التطور كان متدرجاً ، إذ أنّ مسرحيات أيسخيلوس كالمستجيرات كانت أقرب الى الملحمية الغنائية منها الى الدرامية ، بسبب إعتمادها على الممثل الواحد . في حين مثلت مسرحيتا الفرس وسبعة ضد طيبة مرحلة انتقالية اللتان كانت الجوقة فيهما تلعب دوراً جوهرياً في الحدث الدرامي ، لكن دورها ليس واحداً كما في مسرحية بروميثيوس مقيداً ، خصوصاً أنّ الطابع السردي الملحمي المتمثل في نتاجه المبكر ما زال واضحاً ، ورغم ذلك فإن دور الجوقة في بروميثيوس إنحصر في نطاق ضيق ، لا من حيث طول الأغاني فقط ، بل من حيث أنّ مضمونها أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامي . كما أننا نجد في هذه المسرحية أنفسنا أمام الأزمة الفعلية فنشاهد أحداث الصراع بأعيننا لا عن طريق وسيط كالرسول أو الجوقة .

أما ثلاثية الأوريستا فهي بحق رائعة أيسخيلوس التي تمثل قمة نضوجه الفني والفكري ، كما تمثل الرؤية الأسخيلية المأساوية للحياة . فحبكات المسرحيات الثلاث تتكون من مشاهد درامية واضحة وغنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات ، فيقف أجاممنون في مواجهة كليتمنسترا في المسرحية التي تحمل إسمه عنواناً . أما كليتمنسترا فتواجه إبنها أوريستيس في حاملات القرابين ، ثم يأتي دور أوريستيس ليواجه ربات الانتقام وجهاً لوجه في الصافحات . وفي هذه الثلاثية يستخدم ايسخيلوس ممثلاً ثالثاً ، ومع ذلك فإنّ فيها بعض بصمات الطابع الملحمي الغنائي القديم المميز للمرحلة المبكرة من نتاج الشاعر . فالجزء الأول أي أجاممنون سردي ملحمي ، يحوي أغاني جوقية طويلة تتحدث عن الحروب الطروادية . وفي حاملات القرابين والصافحات يتكرر الحوار كثيراً بين الممثلين والجوقة ، لكن التطور في معالم الصراع وملامح الشخصيات يعتبر فيها إنجازاً هاماً بالمقارنة لمثيلاتها في المستجيرات .

ويتميز مسرح أيسخيلوس بالفخامة والسمو والقوة في العبارة والطابع العام . فمسرحياته تتسم بأنها أعمال فنية ضخمة نظمت وعرضت في جو من العظمة والأبهة ، كل

شيء فيها من الحبكة الى الشخصيات ، ومن اللغة الى الأوزان ، بالإضافة الى الزاوية الأخلاقية ، يتمتع بقدر من الرزانة والوقار والفخامة . خصوصاً وأنّ أيسخيلوس يعتقد بأن وظيفة الشاعر الدرامي سامية تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلاً وكرماً في غرس الفضيلة ، وزرع الأفكار العظيمة والطموحات السامية في نفوسهم .

ويمكن القول أنّ أيسخيلوس كان رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة ، أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في مسرحياته ، ولقد أظهر براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقي ، بالدرجة نفسها التي أظهرها في مجال التأليف . فلكي يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة أوجد ملابس خاصة لممثلي التراجيديا تعطيهم وقاراً وهيبة ، كما أنّه وسع منصة التمثيل لتتسع لتسعة ممثلين بدلاً من ممثل واحد ، بالإضافة إلى أنّه كان أول من إهتم بتأثير المشهد على الجمهور ، فزيّن منصة التمثيل بالمذابح والقبور والتماثيل ، وإخترع بعض الآلات المسرحية كالعجلة الدوارة التي تعرض على الجمهور ما تمّ حدوثه في الداخل ، ولا سيما أعمال العنف والقتل . وكان أيضاً بارعاً في إبتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة تتناسب مع موضوع المسرحية ، وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبّرة ومميزة لفن إيسخيلوس ، وحتى في مشاهده الصامتة إستطاع أن يعبّر عن أعمق العواطف والانفعالات الانسانية .

ومن المفيد ذكره ، أنّ كل مسرحيات أيسخيلوس ما عدا مسرحية الفرس ، استقت موضوعاتها من الأسطورة ، والنبع الأسطوري المفضل لديه ولدى شعراء التراجيديا كافة هو حلقة ملاحم الحرب الطروادية التي استقى منها نصف مسرحياته . فله أربع مسرحيات مأخوذة من الإلياذة ، وثلاث من الأوذيسا ، كما أن أسطورة ديونيسوس ورحلة السفينة أرجو إختلت المرتبة الثانية ، ورغم ذلك يمكن القول أنّ مصادر مسرحه غطّت التراث الأسطوري كله[1] .

أمّا الحبكة الدرامية الأسخيلية فهي بسيطة للغاية ، تشرح للجمهور منذ البداية وحتى النهاية الحدث الدرامي في خط واضح ومرسوم بعناية فائقة ، وبين الحين والآخر تشرح أغاني الجوقة ما غمض من المعاني . ومع النقص الملحوظ في التعقيد ، والتشابك بالحبكة الأيسخيلية ، لا نستطيع أن نصفها بأنها مملّة أو راكدة . ففي عالم الدراما يمكن أن تحتفظ بانتباه الجمهور وإهتمامه بالتنوع في النغم والتدرج في الألوان ، وليس بالضرورة عن طريق تعقيد الحوادث ، وفي ذلك كان أيسخيلوس يجمع مشاهده ويرتبها على نحو لا يرهق القارىء أو المشاهد .

(1) أيسخيلوس (الفرس) ترجمة (شعراوي) عبد المعطي ، الهيئة العامة للكتاب 1978 ص 7 .

والموضوع الرئيس في مسرح أيسخيلوس ككل هو عدالة الآلهة التي تعاقب كل متعجرف ظالم ، كما أنه كان ينشد السمو المطلق ، ويحيط مسرحياته بجو من الإبهار المتمثل في تقديم مشاهد عجيبة من بلاد غريبة ، إذ كان المسرح قبله لا يقدم سوى الابطال الأسطوريين والآلهة . أمّا إذا نزل الى مستوى تقديم أفراد من البشر فكان يحتفظ لهم بالعظمة والأبهة ، فيتجنب ذكر الأماكن والأسماء الشائعة ، وهذا بالضبط ما حاول أن يفعله كل من راسين وشيللر وغوته وغيرهم إبّان عصر النهضة ، وسار على الدرب نفسه بريشت في القرن العشرين .

تعد ثلاثية السبعة ضد طيبة التي تشمل مسرحيات : لايوس ، وأوديب ، والسبعة نموذجاً للمرحلة الانتقالية من الغنائية الملحمية الى الدراميّة الناضجة . أمّا الثلاثية البروميثية التي تشمل : بروميثيوس مقيداً ، وطليقاً ، وسارق النار ، فإنها تطرح فكرة إنتصار مبادىء جديدة على أخرى قديمة . فالبطل يضحي بنفسه في سبيل تقدم البشرية وهذا ما يجعله خالداً أبد الدهر ، وبالتالي يمكن اعتبار هذه الثلاثية معالجة درامية ناجحة لصراع الانسان مع قدره ، أو نموذجاً لكفاح المضطهد ضد الطغيان .

أما ثلاثية الأوريستا ، وبالأصح الرباعية الأوريستية التي تشمل أجاممنون وحاملات القرابين والصافحات بالإضافة الى المسرحية الساتيرية بروتيوس ، فإن موضوعها مأخوذ من الأوذيسا والأساطير الاغريقية الأخرى . لكن المغزى الأخلاقي هو من ابتداع أيسخيلوس ، فعلى يديه أصبحت قضية الجريمة والعقاب هي العنصر البارز والركيزة الأساسية[1] .

وبصورة عامة ، فإن مسرحيات أيسخيلوس تدور حول قضايا الدين والأخلاق ومصير الانسان ، ونظام الكون . ويبدو أنّه كان يهدف الى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة والفكر الفيثاغوري الفلسفي المتطور . ورغم أنّ كل من هوميروس وهيسيودوس تطرق الى فكرة العدالة ، إلا أنّ ايسخيلوس هو أول أديب أعطاها الأولوية المطلقة فشغلت جوهر مسرحياته . وهذا يعني أنّ توارث اللعنة هو منبع المأساوية عند هوميروس الذي يرى أنّ الإنسان يستطيع التخلص من القدر ، ويتجنب المصير المحتوم لو بقي طاهراً عفيفاً ، إذ أنّ اللعنة الموروثة لا تثمر ولا تستمر إلا مع الميول البشرية الشريرة . مما يؤكد أنّ وراثية الإثم واللعنة عنده لا تعدم الانسان حرية التصرف ، وبالتالي فالانسان مسؤول عن مأساته وليس مجرد دمية تحركها الأقدار الوراثية . ومن الواضح أنّ أيسخيلوس

---

(1) عتمان (أحمد) . عبد الوهاب البياتي وحرائقه الشعرية ، مجلة الكويت ، عدد 16 سنة 1982 م ص 36

يرفض الفكرة الاغريقية التقليدية عن العدالة ، ومؤداها أنّ الآلهة تنظر بعين الحسد الى الانسان السعيد ، وتسعد حين يصاب بالشقاء بغض النظر عما إذا كان آثماً أم بريئاً . وأفضل علاج للانسان الآثم ، برأيه ، هو تهذيبه وتطهيره بالتعذيب الذي يعيد اليه توازنه .

وأيسخيلوس هو مؤسس الأسلوب التراجيدي الرصين ، فهو أول من إرتفع بلغته وسما بعباراته ، وكان أسلوبه الفخم غير المصقول بعض الشيء ، أفضل من الزخرف المصطنع في أساليب الأدباء الآخرين . أمّا التشابيه والصور الشعرية والمجاز في مسرحيات أيسخيلوس ، فهي تتوقف في سلاسة ويسر دون عناء أو تكلف ، بالإضافة إلى أنّه يظهر مهارة خاصة في إستخدام التشابيه المركبة . ورغم ذلك يمكن القول بأن التركيبة اللغوية عنده لا تزال بدائية بسيطة ، فهو ينتمي الى طبقة الشعراء الأوائل الذين لم يعرفوا الحيل البلاغية التي أستحدثت إبّان القرن الخامس ، ولذلك جاءت جمله بسيطة ومستقيمة ، لا تكثر فيها الإنحناءات والتعرجات المتمثلة في الجمل المساندة أو المعترضة .

(2) سوفوكليس

عاش سوفوكليس (497 -406 ق . م .) طيلة القرن الخامس قبل الميلاد تقريباً ، أي عصر أثينا الذهبي فجاء نتاجه يمثل قمة نضج الحضارة الأثينية . وتُعزى اليه ما بين 103 و130 مسرحية ، أخذ موضوعات نصفها من الحرب الطروادية . والملاحظ أنه أهمل أسطورة ديونيسوس مع أنها المنبع الأصلي للدراما ، وشق طريقه الخاص حين إحتفى إحتفاء ملموساً بأساطير مسقط رأسه كولونوس . وبالمقارنة مع أيسخيلوس من حيث مصادرهما الملحمية والأسطورية ، نجد أن سوفوكليس يتجنب كل ما هو فوق مستوى البشر ، فيقترب من كل ما هو آدمي . فاز سوفوكليس بالجائزة الأولى ثماني عشرة مرة في مهرجانات ديونيسوس كما فاز بجائزة مهرجانات اللينايا مرات عديدة ، وحتى عندما لم يفز بالجائزة الأولى ، فإنه كان يفوز بالجائزة الثانية .

وفي مسرح سوفوكليس تتجسد المرحلة الثالثة من تطور الدراما الاغريقية ، إذ أن المرحلة الأولى تتمثل بطور النشأة ، والثانية بمسرح أيسخيلوس . وكان دوره أن يطور جهود السابقين ويصل بها الى النضج والكمال ، وأن يسد أوجه النقص في محاولاتهم شكلاً ومضموناً ، فعظمته لا تعود إلى أنّه اكتشف شيئاً جديداً ، بل إلى أنّه طوّر القديم وأكمل الطريق .

ولعل أهم تجديد أدخله سوفوكليس على الشكل الدرامي للتراجيديا ، هو إيجاد الممثل الثالث ، وهو تجديد أكمل الخطوة التي بدأها أيسخيلوس . وبإدخال الممثل الثالث

فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير ، بعد أن تنازلت عنه لهذا الممثل ، ومن ثم صار الحوار الذي تشترك فيه هذه الجوقة نادراً ، كما أن أغاني الجوقة أصبحت أقل إسهاماً في تطوير الحدث الدرامي ، فازداد حجم الحوار بين الممثلين ، وتشابكت الأحداث وتداخلت الشخصيات وتنوعت ، وأصبحت العناصر الدرامية مجتمعة أكثر اجتذاباً للجمهور .

وتمثلت خطوةَ سوفوكليس الثانية في أنه تخلى تماماً عن البنية الثلاثية للمسرحية الايسخيلية ، وصار يقدم كل مسرحية قائمة في ذاتها . وهذا لا يعني أنه أغفل ما يستلزمه نظام المسابقات التراجيدية ، أي أن يتقدم برباعية (ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية) ، لكنه لم يجعل موضوع المسرحيات الأربع واحداً ومتصلاً ، بل جعل لكل مسرحية كياناً مستقلاً . وقد يكون سبب ذلك ميله للبساطة والاكتمال في الشكل ، أو إيجاد الممثل الثالث ، أو إختلاف الرؤية المأساوية بين أيسخيلوس وسوفوكليس الذي لم يعد يرى أنّ المأساة تنبع من لعنة موروثة عن الأجداد وتلاحق الأحفاد . فهو كفنان يرفض أن تعتمد مسرحية على أخرى سابقة أو لاحقة ، لتكتمل صورتها أو يفهم معناها .

وتجدر الإشارة أنّ مسرحيات سوفوكليس فقدت جميعاً ، ما عدا سبع منها ، تعود الى فترة نضوجه ، وتمثل نمطاً واحداً من الكتابة الدرامية ذات المستوى الرفيع . ومن المؤكد أنّه لو بقيت لنا بعض مسرحياته المبكرة ،لوجدنا فيها الكثير من السمات الأيسخيلية في التأليف المسرحي ، أي قلة في تعقيد الحدث ، ووفرة في عنصر السرد ، وغزارة في الغنائية . أمّا تلك التي وصلتنا كاملة فيبدو فيها التقدم الكبير الذي حققه الشاعر في مجال العقدة الدرامية ذات البنية المكتملة . ويمكن القول أنّ الحبكة الدرامية السوفوكلية ، تقف في منتصف المسافة بين بساطة أيسخيلوس وتعقيد الحبكة المتشابكة في بعض إتجاهات مسرحنا الحديث والمعاصر . لكننا في المسرح الحديث ننجذب لتتبع الحبكة بفضل عنصر التشويق الذي يغذي فينا الفضول لمعرفة ما سيحدث ، لأنّ النتيجة مجهولة تماماً ، ولا تعرف إلا في النهاية . لكن سوفوكليس كان يفضل كسب ثقة الجمهور منذ البداية ، ويعطيهم بعض المعلومات عن مجريات الأحداث ، ويساعدهم على معرفة الكثير منها قبل وقوعها . بالإضافة إلى أنّ مسرحه يقوم على الأساطير الشعبية المعروفة للجميع . وهذا يعني أنّ إنتباه الجماهير لا ينصرف الى محاولة تخمين النهاية ، وإنّما ينصب منذ البداية على تطور الشخصية ، وإستنباط المعنى الأخلاقي للحدث الدرامي[1] . فسوفوكليس لم يعدم إضافات فرعية تثري الحدث الدرامي ، كما حصل في الكترا ، حيث إستحدث شخصية الخادم ، وشخصية فتاة عادية تخاف الأعمال الجريئة ولا تقوى على تحمل مسؤوليتها ،

(1) عتمان (أحمد) الشعر الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً ، ص 260

بالإضافة الى الجدل الذي دار بين الأم وإبنتها وكان فرصة للتنفيس عما في نفس الكترا من مشاعر الحقد والازدراء . وبواسطة هذه الإضافات إستطاع سوفوكليس ، أن يقرّب المسرحية من مستوى البشر بعواطفهم المتضاربة ونوازعهم المتناقضة . بيد أن ثراء المسرحيات السوفوكلية لم يفقدها بساطتها ، فحبكة كل منها تتمتع بوحدة درامية ملموسة تشد إنتباه الجمهور - منذ البداية وحتى النهاية - الى الحدث الدرامي الذي يدور حول شخصية رئيسة واحدة ومبدأ أخلاقي واحد . فمع كثرة الإضافات في مسرحية الكترا وغزارة التفاصيل تبقى وحدة الحدث الدرامي واضحة ، ويبقى الهدف الرئيسي - وهو عدالة الانتقام - بارزاً ، وتبقى شخصية الكترا الأكثر ظهوراً وتأثيراً . وبالإضافة الى ذلك يبدو تطور الأحداث في مسرح سوفوكليس طبيعياً ومباشراً ، فلا شيء يحدث دون سبب منطقي أو تبرير درامي كافٍ ، بل يبذل المؤلف مزيداً من العناية لتبرير دخول الممثلين وخروجهم ، كما أنه يتجنب الأفعال العنيفة أو غير المحتملة .

وجدير بالذكر أنّ سوفوكليس الذي أضاف الممثل الثالث ، ووسع حجم الحوار الدرامي لم يستغنِ تماماً عن تقنية السرد الملحمي الموروث الذي يتخذ في مسرحه الشكل النهائي ، مقتصراً على دور الرسول الذي يأتي دائماً الى المشهد ليصف الكارثة التي وقعت خارجه ولا يمكن تقديمها على المسرح . هذا ما يحدث في أوديب ملكاً ، وأوديب في كولونوس ، وأنتيجوني ، وبنات تراخيس . أمّا في المسرحيات الثلاث الأخرى : إياس وفيلوكتيتيس والكترا فإن عنصر السرد يعكس الأسلوب الايسخيلي القديم ،وفيها جميعاً ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل إنفعالاتها وعواطفها وصراعاتها ، الهدف الرئيس والموضوع الأساس للكتابة السوفوكلية الدرامية .

إنتقل مركز الثقل في مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق التي شغلت أيسخيلوس ، إلى قضايا الطبيعة البشرية ،ومن ثم فإن بُنية المسرحية السوفوكلية وحبكتها وترتيب مشاهدها ، أصبحت كلها في خدمة هدف رئيس واحد وهو رسم الشخصية ، وهو مجال تفوّق فيه سوفوكليس على غيره من شعراء التراجيديا . فبرع في رسم الصورة البشرية بدقة متناهية ، محللاً الدوافع الرئيسة لكل شخصية ، ومتعمقاً في روح الانسان وقلبه على نحو لم يسبق له مثيل . لذلك تعكس مسرحياته السعة والعمق في خبرة المؤلف بالطبيعة الآدمية ، خصوصاً أنّه يقدم نماذج بشرية كثيرة ، ويخلق نماذج أخرى جديدة . ويقع تركيز سوفوكليس على الانسان الذي يظهر في صورة محسّنة ومثالية ، فرغم أنّه ابتعد عن الفخامة المبالغ فيها عند أيسخيلوس ، لم ينزل الى مستوى الواقعية التي عرف بها يوربيدس . فسوفوكليس كالفنانين التشكيليين الاغريق قدم نسخة للانسان تشبه الأصل

ولكنها أجمل . فشخصيات سوفوكليس آدمية تعاني من الانفعالات والعواطف العادية ، ولكنها إحتفظت بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة ، مما أبعدها عن كل ما هو وضيع وخسيس . وحتى الشخصيات الخبيثة تمتعت ببعض الملامح المضيئـة ، إذ أنّ رذائلهم لا تتعدى حدّة الغضب أو الميل الى الانتقام أو الإسراف في الطموح ، ولكنها لم تصل قط الى الدناءة أو الجبن المرذول . وتجدر الإشارة أنّ أسخيلوس كان معلماً أخلاقياً ، بمعنى أنّ الحقائق الدينية والحكم الأخلاقية المستخلصة من الأساطير ، تعوق تطور الحدث الدرامي في كثير من الأحيان . أمّـا عند سوفوكليس ، فأصبحت الأولوية للحبكة الدرامية دون أن يؤدي ذلك الى تقييم المحتوى الفكري للعمل الفني .

وكانت لغة سوفوكليس تجمع بين القوة والجمال ، والبساطة والسمو في آن ، كما أنّـه إستخدم الأسلوب الساحر المليء بالمفارقات التراجيدية . فهذا الأسلوب هو السمة الغالبة والمحور الرئيس للحدث الدرامي في أكثر مسرحياته وخصوصاً في بنات تراخيس وأوديب ملكاً . والمهم أنّ أسلوب سوفـوكليس تميز بـالإيجاز والـدقة والإحكـام ، فهو يقلل من إستخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات والإطناب عموماً ، لكنه كان حريصـاً على التمييز بين أسلوب الأجزاء الحوارية وأسلوب المقطوعات الغنائية الجوقية التي أصبحت أكثر بهاء وثراءً وتصويراً لانفعال عاطفي . ومع ذلك لم يفقد سمة الاعتدال والتحفظ ولم يصبح أسلوبه هزيلاً أو خالياً من وسائل التلوين والتنوع . فحواره لا يعدم الصفـات المعبّـرة والصور الشعرية القوية التي لا يستخدمها إلاّ في الوقت المناسب ، وهذا ما يضفي عليها صفة التميز والتفرد . كما أنّـه يتمتع بقدرة فائقة على نحت عبارات قوية ، إذ يهيمن على مفرداته هيمنة ملموسة ، ويستخرج منها أقصى ما يمكن من المعاني والألوان ، إنّـه سيّـد أدواته التعبيرية واللغوية التي نقل بواسطتها ما يريد توصيله بنجاح . وإستطاع سوفوكليس أن يجمع معانٍ عديدة وأفكاراً في كلمة واحدة ، إسماً أكانت أم فعلاً ، وإستخدم أسلوباً صريحاً مكشوفاً وضمنياً تلميحياً في آن مما خلع عليه الروعة والجمال . وكان يبتعـد عن تراكم التشابيه أو التشابيه المركبة التي أُغرم بها أيسخيلوس ، فكان إذا أورد تشبيهـاً واصـل الحديث بلغـة نصفها مجـازي ينسجم مع التشبيـه ونصفهـا واقعي يمهـد لبقيـة الحديث ،

وهو بذلك يخلط الصورة الشعرية بالواقع في سلسلة من الأفكار المثالية . بيد أنّ الناقد المدقق يجد بعض تأثيرات التيار الخطابي البلاغي المستحدث الذي أدى فيما بعد الى تدمير التراجيديا الاغريقية ، لكنه كان عند سوفوكليس حواراً نابعـاً من القلب يعكس انفعالات شتى ويكشف صدق شخصية المتحدثين .

وبعد ، فلقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا الاغريقية وبلغ بها قمة النضج ، حتى قرن اسمه بهوميروس فقيل ان « هوميروس هو سوفوكليس الملاحم ، وأن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا »[1] .

(3) يوربيدس

ولد يوربيدس حوالي عام 480 ق. م. من أسرة تتمتع بمركز إجتماعي مميز ، وإبّان حياته كتب حوالي تسعين مسرحية ، لم يبق منها سوى سبع عشرة تراجيدية ومسرحية ساتيرة واحدة . أخذ موضوعات خمسها من حلقة الحرب الطروادية التي وجد فيها موضوعاً مستهلكاً ، وأخذ موضوعات الباقي من أساطير طيبة وأرجوس ، متجولاً في الأساطير الاغريقية التي لم تستغل بعد . وكان يتعامل معها جميعاً بحرية تامة ، فيحذف من هذه الأسطورة ، ويضيف الى تلك ما يخدم غرضه المسرحي ، بل كان يتناقض في سرد بعض الأحداث بين مسرحية وأخرى ، كما حصل لشخصية هليني في الطرواديات ، وشبحها في المسرحية التي حملت إسمها عنواناً ، أو كما حصل لعيني أوديب اللتين فقأهما بنفسه في الفينيقيات ، أو فقأهما له الخدم أتباع لايوس في المسرحية التي تحمل إسمه أيضاً . وهكذا تعدت إضافاته، أيسخيلوس وسوفوكليس الى التجديد والابتكار .

ولعل مسرحية الكيستيس هي أقدم مسرحية يوربيدية ، عرضت عام 438 ق. م. كمسرحية رابعة ، أي حلّت محل المسرحية الساتيرية ، وتدور أحداثها حول تضحية البطلة الكيستيس بنفسها في سبيل إنقاذ زوجها الغير جدير بالتضحية والفداء . ثم صاغ حول سيرة هرقل مسرحيتين الأولى أبناء هرقل ، عرضت عام 430 ق. م. ، وتدور حول أطفال هذا البطل . والثانية هرقل مجنوناً ، وعرضت في وقت متأخر في عام 416 ق. م. وتسبقها مسرحيات كثيرة ، وتعالج مسألة الحرب والسلم ، فضمنها يوربيدس خلاصة رؤيته لاسطورة هرقل التي لعبت دوراً مهماً في تاريخ الفكر والمسرح[2] التراجيدي ، إبتداءً من سينيكا الفيلسوف الروماني حتى عصرنا الحاضر . وأمّا مسرحية ميديا فعرضت عام 431 ق. م. ، وموضوعها الغيرة القاتلة التي شبّت في قلب البطلة التي تحمل إسمها عنواناً . لقد هجرت ميديا الأصل والوطن وقتلت أخاها وفرت مع حبيبها الذي خانها مع زوجة أخرى . وتعد هذه المسرحية رائعة يوربيدس بحق ، فهي تتفوق على جميع مسرحياته بالاحكام في الحبكة الدرامية ، والتركيز في الحدث الدرامي على شخصية البطلة[3] .

---

(1) نقلاً عن عتمان (أحمد) الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ص 291

(2) المرجع السابق ص 260

(3) عتمان (أحمد) المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير ، دراسة في مقومات الكتابة الدرامية ، إبان العصر

وجدير بالملاحظة أن الصراع الدرامي لم يعد صراعاً بين الانسان والآلهة كما هو الحال عند ايسخيلوس ، ولكنه صار صراعاً داخلياً سيكولوجياً يحتدم بين الانسان ونفسه ، وبعبارة أخرى بين النوازع المتضاربة داخل النفس الانسانية .

وفي هذه المرحلة تغلغل يوربيدس الى نفسية المرأة ، فصورها تصويراً سلبياً ، خصوصاً بعد أن إكتشف خيانة زوجتيه الأولى والثانية له، فكتب ثلاث مسرحيات تصور الخيانة الزوجية وتحتقر الجنس الآخر وهي : هيبوليتوس ، وهيكابي التي عرضت عام 425 ق . وأندروماخي 419 ق . م . ، وهي جميعاً إستقت موضوعاتها من الأساطير التراثية حيث تتدخل الآلهة لتساعد قوى الخير وتعضدها . لكنه أخذ يفتش عن ميل أدبي ثابت ، فنظم أول الأمر بعض المسرحيات ذات الطابع الرومنسي ، كما في أفيجينيا في تاوريس التي تأخر عرضها حتى عام 406 بعيد وفاته ، كما كتب مسرحيات : إيون ، وهيليني التي عرضت عام 412 ، والفينيقيات عام 410 ، وأوريستيس عام 408 ق . م . وكلها إظهاراً للميل الواقعي ، وإن كانت لا تخلو من لمسات رومنسية .

ويمكن القول أن مسرحيات يوربيدس تميل نحو الواقعية ، فشخصياتها جميعاً لا ترتفع كثيراً عن مستوى الانسان العادي ، فهي تسمو قليلاً لكنها تخطىء وتصيب . حاول فيها جميعاً تحليل النفس البشرية ، والتطرق الى أمور الدين تطرق العقلاني المتأمل . وقد يؤخذ عليه التفكك في البنية الدرامية ، لكنه قد يكون تفككاً مبرراً ، لأنه إستطاع من خلاله نقل أفكاره الجديدة التي لم تكن منسجمة مع أفكار عصره تمام الانسجام . فيوربيدس كان تلميذاً مخلصاً للسوفسطائيين ، ومتحدثاً باسمهم ، وضع الانسان لا اللاهوت في مركز الكون . فبطله لم يعد الشريك الأضعف للآلهة ، ينقاد لأوامرهم ، ويصدق تماماً الأساطير والديانات بل أخضعها للتفكير العقلي[1] .

ويوربيدس كان مؤلفاً إنسانياً بارعاً ، كرّس عبقريته للتعبير عن الانسان ورغباته ، وحاول الغوص في أعماقه ، وسبر أغوار مشاعره الداخلية ، سواء في ذلك الرجل أو المرأة التي خصها بدور البطولة في العديد من مسرحياته ، لأنها الأقدر في التعبير عن مكنونات النفس ، والأكثر إظهاراً للانفعالات البشرية ، فيوربيدس تفهم مشاعر المرأة بعمق ، صور الزوجة الوفية الفاضلة في الطرواديات ، وصور الخائنة في غير مسرحيّة . لذلك لا يمكن إتهامه بأنه نصير المرأة أو عدو لها ، لكنه كان متشككاً حيالها ، كما كان في تعامله مع الدين والأساطير والتقاليد السائدة في المجتمع الأثيني آنذاك . والثابت أن يوربيدس لم يكن على

الاليزابثي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 12 ، عدد 3 ، 1981 ، ص 183

(1) عبد الله (يحيى) ميديا أو هزيمة الحضارة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 12 ، عدد 3 ، سنة 1981 ، ص 73

وفاق مع أفكار عصره ، كان تقدمياً ثورياً في آرائه ، متمرداً في كتاباته . وكان معاصروه مستسلمين للعادات والتقاليد ، وهـذا ما عمق الهـوة بينهم : فيوربيـدس يسبق عصره بمراحل عديدة ، وهذا ما جعل تأثيره على المسـرح الأوروبي ، يتعدى تـأثير أي شـاعر تراجيدي إغريقي آخر . وجدير بالتنويه أن شعراء الثالوث التراجيدي قـد تعاصـروا ، لكنهم في نتـاجهم التراجيـدي ينتمون الى ثـلاثة أجيـال مختلفـة ، ولهـذا سمي مسـرح أيسخيلوس التراجيديا القديمة ، ومسرح سوفوكليس بـالتراجيـديا الـوسطى ، ومسـرح يوربيدس بالتراجيديا الحديثة(1) .

4 ـ الكوميديا بين الميلاد السياسي والاستغراق الذاتي

تجمع كلمة كوميديا بين كلمتي « كوبوس » بمعنى إحتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد ، و« أودي » بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تُؤدى في أنحاء الريف الاغريقي إبّـان الحصاد ولا سيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إلّـه الخمر . أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية .

والكوميديا تعبير يغطي في إستعماله أنواعاً من المسرحيات تختلف عن التراجيديا في أنّ لها نهاية سعيدة ، وتختلف عن الفارس (المهزلة) في أنّـها تتطلب مهارة في الحبكة ، وفي تصوير الشخصيات . أمّـا بالمفهوم الأعم ، فالكوميديا تعبير يُوصف به الكثير من الأعمال الأدبية . والمسرحيات الدرامية المعاصرة التي تسمى بالكوميديـا ، هي تلك التي تكتب بأسلوب خفيف ومرح ، وتتضمن أحداثاً وشخصيات مُضحكة . لكن هذا التعريف لا ينطبق تماماً على دراسات الماضي التي كانت توصف بأنها كوميديات . فالكوميديا اليونانية كانت أسلوباً تطور من الطقوس والاحتفالات الديونيسية التي كانت تتضمن غناءً وارتداء للاقنعة ، وتشترك فيها جميع الطبقات والفئات . ولقد لعب عنصر شعبية هذا الفن دوراً أساسياً في تشكيل الكوميديا وتطورها ، فكان لجمهور النظارة دور هام في رسم خطوط الحدث الدرامي الكوميدي . فالفن الشعبي هو المميز للحدث الكـوميدي لأنّ الشـاعر الكوميدي كان واحداً من الشعب ، وفنه كان موضع إهتمام المجتمع 'الاثيني كله .

فجمهور الكوميديا الأتيكية القديمة يشبه مجلس الشعب الأثيني لذلك كان الشاعر الكوميدي يخاطب المتفرجين بنفس أسلوب خطباء المجلس ، يتوجه اليهم مباشرة ، أو على لسان الشخصيات في أثناء الحوار أو في أغاني الجوقة . ولذلك نجح شعـراء الكوميـديا القديمة في خلق جو تفاعل وإنسجام متبادل بين الجمهور والممثلين ، وهو ما يحلم في تحقيقه

---

(1) عتمان (أحمد) . الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، ص 319

أتباع المسرح الملحمي في أيامنا هذه .

نشأت الكوميديا الى جانب التراجيديا ، وتأثرت بالبدايات نفسها ، لكنها لم يكشف أمرها الا مع كراتينوس (520 -423 ق. م.) وكراتيس الذي فاز بأول جائزة في المباريات المسرحية عام 450 قبل الميلاد ، بيد أنّه لم يصلنا من نتاجهما سوى شذرات قليلة .

والكوميديا القديمة التي عرفت بنكاتها التقليدية ، وأسلوبها الساخر ، ونقدها الكاريكاتوري ، تصور ظروف العصر والمجتمع الذي نشأت فيه ، فهي مستوحاة من مشاكل أثينا إبّان الحروب البلوبونيسية وما بعدها . فخلف الشخصيات الماضية والأقنعة الكوميدية الغريبة ، والمواقف المضحكة ، والمصطلح اللغوي التقليدي ، تكمن صورة حيّة لحقائق الوضع الأثيني. بالإضافة إلى أنها لا تستمد موضوعاتها من الأساطير ، لكنها تعالج الأحداث معالجة متأنية ، وتكشف عن بعض الأمراض الاجتماعية السائدة كشغف الأثينيين بإقامة الدعاوى القضائية والاختلاف الى المحاكم ، مما حوّل المسرح الكوميدي الى منصة تعالج القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية من أجل المناقشة والحوار الجاد الذي يشارك فيه الشاعر والممثلون والجوقة من ناحية ، والمحكمون والجمهور من ناحية أخرى .

وقد يصعب على المرء تصديق وجود شخصيات الكوميديا القديمة وأحداثها في الحياة الواقعية لأنها قريبة من الحكايات الخرافية والخيالية المصطنعة الغير ممكنة التصديق ، لكن تلك الشخصيات والأحداث والمواقف ، ليست إلاّ الواقع الفعلي ، والحياة الاجتماعية والسياسية المعاشة . ومن المزج بين المتناقضات : اللاّحقيقي الغير ممكن التصديق والحقيقي الفعلي المُعاش ، الخيال والأساطير والخرافات المصطنعة والحياة الواقعية الملموسة ، نشأت الكوميديا ، وسلكت طريق النقد الساخر الموجّه . فالمزج بين المتناقضات في الكوميديا اليونانية القديمة ، التي بلغ أريستوفانس الذروة في تصويرها ، بعبقريته الفذّة ، قدّم لنا صورة واقعية للمجتمع الأثيني المتناقض أُطلق عليه الصورة الأريستوفانية للحياة الأثينية . فالثابت أن موضوعات الكوميديا القديمة مستمدة من الحياة الاجتماعية ، وآثار الحرب والهزيمة ، وحركات التغيير الاجتماعي والفكري ، ومشكلة الزعامة السياسية . بالإضافة أن الشعراء الكوميديين كانوا يتمتعون بحرية كبيرة في التعبير عن آرائهم السياسية والاجتماعية ، دون أن تصل بهم السخرية الى حد الإساءة الى الشعب . ومن الملاحظ أنّ الحدث الدرامي في الكوميديا القديمة يتضمن أحداثاً خيالية ، وأن الشاعر لم يتقيد بوحدتي الزمان والمكان كما كان يحدث في التراجيديا . وغني عن البيان أنّ الشخصية الأثينية تتمثل في أعمال سوفوكليس وأريستوفانس مجتمعة ، فمسرحيات الأول كانت التعبير التراجيدي الجاد عن أثينا القرن الخامس في قمة ازدهارها ، ومسرحيات

الثاني كانت لسانها الكوميدي الساخر في بداية تآكلها لتتالي المحن والنكسات السياسية والعسكرية .

أ ـ أريستوفانس

ولد أريستوفانس حوالي عام 445 ق . م . ، إبّان عصر بركليس الذهبي ،لكنه لم يبدأ نتاجه إلا بُعيد الحروب البلوبونسية عام 431 ق.م. وتعود أغلب كوميديات أريستوفانس تاريخياً الى الفترةالتي أصبح فيها البناء الديمقراطي الاثيني هشاً متصدعاً، بسبب الحروب والأخطار الخارجية ، ونقاط الضعف الداخلية الكامنة في بنية الديمقراطية نفسها . فكتب أربعاً وأربعين مسرحية لم يصلنا منها كاملاً سوى إحدى عشرة فقط كان أولها المشتركون في الوليمة التي عرضت عام 427 ق.م. وفيها نرى أباً ربّى ولديه بطريقتين مختلفتين ، أخضع الأول لتربية قديمة والآخر لتربية جديدة مبيناً أفضلية التربية القديمة على المعاصرة . ثم تلتها البابليون التي عرضت عام 426 ق . م . ، وفيها يهاجم الزعيم السياسي الديماغوجي الغوغائي كليون ، لكن نصوص هاتين المسرحيتين لم تصلنا كاملة .

أما أقدم مسرحية أريستوفانية وصلتنا فهي الأخارنيون التي عرضت عام 425 ق . م . في أعياد اللينايا ونالت الجائزة الأولى وبطلها ديكايوبوليس الذي يحمل اسمه معنى العدالة أو داعية السلام . وفي العام التالي قدم مسرحية الفرسان التي فازت بالجائزة الأولى ، وهاجم فيها كليون داعية الحرب ، وقدم صوراً كاريكاتيرية للقواد الاثينيين . وفي العام التالي أيضاً قدم مسرحية السحب ، لكنها لم تفز إلا بالجائزة الثالثة ، مما حدا بأريستوفانس الى تنقيحها وصقلها بين عامي 418 و416 ق . م . ، وهذه النسخة المنقحة هي التي نعرفها اليوم ، ويدور موضوعها حول صراع الأجيال أي التناقض بين القديم والجديد .

وفي عام 422 ق . م . قدم مسرحية الزنابير التي فازت بالجائزة الثانية ، وهي تعالج التناقض الفكري والتربوي بين القديم والجديد كما في السُحب والمشتركون في الوليمة ، وتعتبر نقداً ساخراً لنظام محاكم المحلفين القضائية ، ولروعتها وغناها الساخر قلّدها راسين في كوميديته الوحيدة المتقاضون في عام 1668 م .

وفي العام التالي قدّم أريستوفانس مسرحية السلام التي لم تفز إلا بالجائزة الثانية . وفي عام 414 ق . م . قدم مسرحية الطيور التي لم تفز إلا بالجائزة الثانية أيضاً ، وفيها تحول عن الموضوعات السياسية الواقعية الى بناء مدينة فاضلة طوباوية ، تقوم على الأحلام المثالية .

أما مسرحية ليسيستراتي فعرضت عام 411 ق . م . ، وفيها يوجه أريستوفانس النداء الأخير من أجل السلام وهو نداء نصفه هزل ونصفه الآخر جاد نابع من قلب الشاعر المحب للسلام . ولكن أبطاله النساء هذه المرة بعد أن فشل الرجال في إنهاء الحروب وإحلال

السلام . وتمتاز هذه المسرحية عن البابليين ، والأخارنيين والسلام ، بإتساع أفق الشاعر الذي تخطى الحدود وتمتع برؤية إغريقية قومية شاملة . وتعد هذه المسرحية من أشهر أعمال أريستوفانس ، وأقربها الى قلوب الناس وأقلام الكتاب عبر العصور ، فحاول الكثيرون تقليدها ، بيد أن المعارضات جميعاً ، سواء أكانت مسرحيات ، أم روايات ، أم أفلاماً سينمائية لا ترقى الى مستوى الصراحة والمكاشفة التي يعالج بها أريستوفانس موضوعي الحرب والجنس في ليسيستراتي .

وفي السنة نفسها أو التي تلتها قدم أريستوفانس مسرحية النساء في أعياد الثيسموفوريا ، وهذه الأعياد هي مهرجانات دينية تقام تكريماً للإلـه ديميتير راعية المحاصيل الزراعية ، وبذر الحبوب والاخصاب ولا يحضرها إلا النساء .

وفي سنة 405 ق.م. قدّم أريستوفانس مسرحية الضفادع[1] ، ففازت بالجائزة الأولى ، يدور موضوعها حول النقد الأدبي التراجيدي ، وبالتحديد مباراة أدبية ساخنة تدور بين ايسخيلوس ويوربيوس في العالم الآخر يقدمها أريستوفانس في قالب تمثيلي رائع .أما مسرحية برلمان النساء التي عرضت في عام 393 ق.م. فهي تدعو الى أن تتولى النساء السلطة في أثينا وتجعل كل شيء فيها مشاعاً ، فالنظام النسائي الجديد ينصف العجائز ويعطيهن أولوية مطلقة في المتعة الجنسية على الفتيات ، إرضاء للعدالة الاشتراكية .

وبعد خمس سنوات قدم أريستوفانس مسرحية بلوتوس أو الثروة وهي آخر ما وصلنا من نتاجه ، يعرض فيها على جمهوره بسخرية لطيفة نتائج تطبيق مبدأ إعادة توزيع الثروة بالعدل ، وتذويب الفوارق الاقتصادية بين الطبقات .

وعلى العموم فإنّ كل مسرحية أريستوفانية تعتبر مرآة مصغّرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية ، كما تعتبر في مجموعها مرآة مكبّرة تعكس بجلاء صور الحياة الأتيكية إبّان فترة تألق أثينا الحضاري والفكري ، وبداية ذبول نفوذها السياسي وانكماش توسعها العسكري .

ويعكس أسلوب أريستوفانس طبيعة الموضوعات التي يعالجها في كوميدياته ، فهو يستخدم لغة متعددة الألوان ، ويهيمن على مادته وأدواته التعبيرية ، ويستخدمها بيسر وسلاسة ، ويتمتع بتدفق في الحوار ، ودفء في المقطوعات الغنائية . كل ذلك في أسلوب ساخر إستهدف الساسة البارزين ، والشعراء المعاصرين له ، وأهل الفن والعلماء والفلاسفة ، ورواد حركات التحول الفكري بصورة عامة ، لكنه كان يتعاطف مع

---

(1) خفاجة (محمد صقر) النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس الى أفلاطون . مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1956 ، ص 46-80

البسطاء وعامة الناس واتباع النظم والتقاليد الموروثة .

وفي عملية تشريحية لبنية المسرحية الأريستوفانية نجد أنّها تتكون من : البرولوج وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة المسرحية وموضوعها . ومن البلرودوس أي أغنية الجوقة في أثناء دخولها الأوركسترا ، وهو المكان الدائري المخصص لها في المسرح ، وتؤدى فيه الأغاني الأخرى ، ولا تتركه إلا في نهاية المسرحية . ومن الأجون أي مناقشة جدلية ، أو مباراة كلامية ، أو مناظرة بين فردين حول نقطة شائكة هي الموضوع الرئيسي أو محور المسرحية ككل ، وتحتدم هذه المناقشة أحياناً الى حد المشادة أو الاشتباك الكلامي المضحك . ومن البراباسيس أو الخطاب المباشر ، وهو الجزء الذي تتقدم فيه الجوقة الى الأمام ، أو تأخذ جانباً لتخاطب الجمهور مباشرة باسم الشاعر . ولقد تطور هذا الجزء حتى أصبح محور الكوميديا ، وهو يقدم أوضح صورة لكسر الإيهام المسرحي وللاندماج الشامل بين الشاعر والفن الكوميدي من جهة ، والجمهور من جهة أخرى ، أو بين الصالة والخشبة في لغة النقد المسرحي المعاصر . كما تتكون بما يسمى الفصول ، وهي المشاهد الحوارية التي تفصل كل منها عن الأخرى أغاني الجوقة التي تُؤدى في الأوركسترا ، وتتكون أخيراً من مشهد الخروج أو الجزء الختامي .

والجدير بالذكر بأنّ أريستوفانس إتّبع هذه البنية في العديد من مسرحياته ، ولا سيما فيما يتعلق بالبارودوس والبراباسيس ، وعلاقاتها العضوية ببقية أجزاء المسرحيّة . أمّا في الطيور وما بعد فقد طرأت تغيرات عميقة على الشكل الدرامي ، بلغت ذروتها في برلمان النساء وبلوتوس اللتين تنتميان الى الكوميديا الوسطى التي تميّزت بانحسار دور الجوقة ، وإختفاء البراباسيس ، وبدلاً من أن تساهم أغاني الجوقة في تطوير الحدث الدرامي ، كما كان يحدث في الكوميديا القديمة ، أصبحت هذه الأغاني في الكوميديا الوسطى والحديثة ، بمثابة فواصل بين المناظر . وبلغ الأمر الى حد أن المتأخرين إكتفوا بوضع كلمة جوقة مكان هذه الأغاني ، تاركين للقائمين على عرض كل مسرحيّة مهمة وضع الأغاني التي تروق لهم . ويضاف الى هذه التغيرات الشكلية ، أخرى في المضمون ، إذ أنّ التلميح حل محل النقد الصريح ، وتخلت الموضوعات السياسية عن مكان الصدارة للموضوعات الأدبية والفلسفية والاسطورية . والجدير بالذكر أنّ مراحل الكوميديا القديمة والوسطى متداخلتان وكذلك الوسطى والحديثة التي تنتمي الى الشطر الأخير من القرن الرابع قبل الميلاد ، وتصور حياة المجتمع الهيللنستي المختلف تماماً عن مجتمع المدينة الدولة أو دولة المدينة إبان العصر الكلاسيكي(1) .

---

(1) عتمان (أحمد) الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً 349

ب ـ مناندروس

تُعزى الى مناندروس (342 -293 ق.م.) ما بين 105 و109 كوميديات ، عرضت أولاها حوالي عام 324 وفاز بثمان جوائز كانت الأولى حوالي عام 316 ق.م. وأشهرها المحكمون ، والحليقة ، وفتاة ساموس ، والسيكسوني، والفظ ، وفيها جميعاً يقوم بدور البطولة أنماط كالأب الصارم في مواجهة العم المفرط في اللين مثلاً . فشخصيات مناندروس لم تكن كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين كما هو الحال عند أريستوفانس ، بل رسم ملامح شخصياته من وحي خياله مستلهماً سمات الأفراد الذين يعاصرونه ، وهي شخصيات لا تختلف كثيراً عن شخصيات المسرح الكوميدي المتأخر ولا سيما موليير . وهذه الشخصيات تمثل اللقطاء والفتيات المغتصبات والخدم الماكرين ، يسلط الضوء على بعض جوانبها مبالغاً في تصويرها ، فهو بارع في رسم خيوط الحبكة الدرامية والتنويع فيها بإدخال حوادث فرعية مفاجئة ، فيتوجه الى الجمهور بالخطاب المباشر ، ولقد أسقط مسرح مناندروس دور الجوقة التي إقتصر دورها على وجود رقصات وأغانٍ تأتي كفواصل بين مراحل الحدث الدرامي ، وهذه الفواصل الغنائية الراقصة أدّت الى تقسيم المسرحية الواحدة الى خمسة فصول .

ويتميز مناندورس بقدرة ملموسة على جعل كل شخصية تتحدث باللغة المناسبة لها ، كما أنه يلجأ كثيراً إلى استخدام الحوار السريع والقصير جداً ، عندما تتخاطف الشخصيات الأبيات بيتاً بيتاً ، وقد يكون هدفه في ذلك معارضة شعراء التراجيديا والسخرية منهم . وبصفة عامة يترك مناندروس لمتفرجيه مهمة الغوص في الشخصية ، لأنه يجعل الحوار يمضي سريعاً ، وهو حوار يتطلب متفرجاً واعياً لكي يتمكن من متابعة الايحاءات والتقاطها تباعاً ، وقد تدفع عبارة واحدة قصيرة للغاية الحدث الدرامي دفعة قوية الى الأمام ، أو قد تصف شخصية ما وصفاً كاملاً . ومع أنّه يهدف في الأساس الى تسلية الجمهور إلا أنه لا ينس أن يقدم له الدرس الأخلاقي في إطار العلاقات الاجتماعية .

وبالمقارنة بين مسرح كل من أريستوفانس ومناندوس ، نرى أن مسرح الأول يقوم على قضايا إنسانية عامة ومشاكل سياسية وفكرية جوهرية كالحرب والسلم ، المرأة والرجل ، الثروة والفقر ، العدالة والمساواة . فمسرحه إذاً شامخ شموخ انسان القرن الخامس في أثينا، لأن أبطاله منغمسون في الحياة العامة وينسون فيها ذواتهم ، بل ان قضايا حياتهم اليومية البسيطة ، تذوب في خضم المصلحة العامة . في حين يقوم مسرح الثاني على تصوير الحياة الخاصة للأفراد ، وما فيها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة في الحياة اليومية

أي الأشياء العادية التي تحدث في كل بيت . وهكذا فإن إنسان ماناندروس فقد الأمل في أن يحقق طموحاته في الحياة العامة ، فتحوّل الى الإهتمام بحياته الخاصة وتقوقع داخل ذاته يمضغ أحلامه ويجتر ذكرياته . وذلك يعود الى المستجدات التي أدّت الى انهيار دولة المدينة المميز للحضارة الاغريقية ، بعد أن فقدت هذه الدويلات إستقلالها نتيجة للغزو المقدوني إبّان القرن الرابع ، ففقد الانسان الاغريقي نفسه وذاب في خضم الحياة الجديدة في ظل دولة مترامية الأطراف ، وتراخى إرتباطه بمدينته ، وتضاءل بالتالي إهتمامه بالشؤون السياسية أو المصالح العامة ، فاستغرقت مشاكل الحياة اليومية الشاقة جل إهتمام الناس وكل وقتهم . وهكذا جاءت مسرحيات ماناندروس التي تمثل الكوميديا الحديثة ، محاكية لحياة الأفراد اليومية الخاصة المتقوقعة في ذواتهم[1] .

بعد هذه المحاولة في نشأة الدراما وتطورها نخلص الى القول أنّ الملاحم الهوميرية التي نشأت متأثرة بالتراتيل الدينية والطقوس الأغريقية والحضارات الشرقية ، كانت النواة الأولى لفن الديثرامب الذي نشأ متأثراً بالملاحم وباحتفالات المغنين ـ الراقصين في أعياد ديونيسوس ، وجاء آريون ليبتدع الشكل الدرامي للرقصة الديثرامبية . فالديثرامب إحتفظ لنفسه بخصوصية معينة الى جانب تطوره في إتجاهين : أحدهما إتجه نحو الشعر الغنائي ، والآخر نحو الدراما التمثيلية على يد ثيسبيس الذي مثل مع سابقيه المرحلة الأولى من تطور الدراما الاغريقية . فهو الذي حوّل أغنية الجوقة الديثرامبية الى مسرحية تمثيلية ، وأوجد الممثل لأول مرة في مقابل المغني والراقص ، ومعه بدأت الدراما تخرج عن نطاق الأسطورة الديونيسية الى آفاق الأساطير الاغريقية الواسعة . والدراما بأنواعها الرئيسية التراجيديا والكوميديا ، وجدت جنباً الى جنب في مهرجانات ديونيسوس . فالتراجيديا تطورت من المهرجانات الربيعية ، وأخذت عن الملاحم الجو العام ، ووحدة الموضوع وشخصية البطل . وهي كما عرّفها أرسطو فيما بعد بأنها محاكاة لفعل نبيل وتام ، تثير فينا الشفقة والرحمة وتؤدي الى التطهير ، فأرسطو أول من أعطى رسمياً نظرية منطقية للتركيب الدرامي ، وإليه نُسب خطأ الالتزام بوحدتي الزمان والمكان . ومن المؤكد أن أهم ممثلي التراجيديا الأغريقية هم أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس .

فأيسخيلوس إستخدم الممثل الثاني رسمياً لأول مرة ، وأضحت البنية الدرامية عنده تمثل أفكاراً متناقضة أوجدت الصراع الدرامي . لكن المستجيرات كانت أقرب الى الملحمية الغنائية منها الى الدرامية ، في حين أن ثلاثيته الاوريستيا تمثل قمة نضوجه الفني

(1) عتمان (أحمد) . الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً ، ص 357

والفكري ، كما تمثل رؤيته المأساوية للحياة ، فحبكاتها تتكون من مشاهد درامية واضحة وغنية برسم معالم الصراع وملامح الشخصيات . كما تعد ثلاثية السبعة ضد طيبة نموذجاً للمرحلة الانتقالية من الغنائية الملحمية الى الدرامية الناضجة .

وفي أية حال فإنّ أيسخيلوس إستقى موضوعاته من الأسطورة ، فشكّلت حلقة الحرب الطروادية وحدها نصف موضوعات مسرحه . فموضوعاته تدور حول عدالة الآلهة ، والجريمة والعقاب ، والدين والأخلاق ، ومصير الإنسان ونظام الكون ، بالإضافة الى أنها تهدف الى عقد مصالحة بين العقائد الشعبية القديمة والفكر الفيثاغوري الفلسفي المتطور . في حين كان أبطاله من الآلهة وأنصافهم والملوك والأمراء ، فهو رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة ، أي أنه كان المؤلف والمخرج ، والممثل الرئيسي في مسرحياته ، ولذلك كله كان يمثل المرحلة الثانية من تطور الدراما الاغريقية .

أمّا سوفوكليس ، فأهمل أسطورة ديونيسوس ، وإنكب على حلقة الحرب الطروادية فأخذ منها نصف موضوعات مسرحه ، وإهتم بشكل مميّز بأساطير مسقط رأسه كولونوس . فانتقل مركز الثقل في مسرحه من قضايا الدين والأخلاق الى معالجة قضايا الطبيعة البشرية والحبكة الدرامية . فتخلى عن البنية الثلاثية للدراما الأسخيلية ، وقدّم كلاً منها مستقلاً عن الأخرى ، وأوجد الممثل الثالث رسمياً ، ففقدت الجوقة الكثير من دورها بعد أن أسنده الى هذا الممثل . وإستخدم سوفوكليس الأسلوب الساخر المليء بالمفارقات التراجيدية ، وتجنب كل ما هو فوق مستوى البشر وإقترب من كل ما هو آدمي . وأبطاله يمثلون مرحلة متوسطة بين الآلهة والإنسان العادي البسيط ، وبذلك كله يعتبر مؤسساً للمرحلة الثانية من مراحل تطور الدراما الاغريقية .

وأمّا يوربيدس فأخذ خُمس موضوعاته من حلقة الحرب الطروادية ، والباقي من الأساطير القومية إذا جاز التعبير ، لكنه كان يحذف ويضيف ما يخدم غرضه المسرحي . فيغلب على مسرحه الميل نحو الواقعية ، إذ كانت شخصياته تتجول بين ناسوتية الآلهة وألوهية البشر ، فجعل بعض أبطاله من النساء الفاضلات كما في الطرواديات ، والخائنات كما في هيبوليتوس وهيكابي وأندروماخي . فالصراع الدرامي لم يعد عنده صراعاً بين الانسان والآلهة كسابقيه ، بل أصبح صراعاً داخلياً سيكولوجياً بين الانسان ونفسه ، بالإضافة الى أنه تطرق الى أمور الدين تطرق العاقل المتأمل ، وهذا شأنه في جميع موضوعاته ، وبذلك كله يمثل المرحلة الثالثة من مراحل التطور الدرامي .

والجدير بالذكر أن شعراء الثالوث التراجيدي تعاصروا ، لكنهم في نتاجهم يمثلون مراحل ثلاث لتطور الفكر الدرامي ، ولهذا سُمّي مسرح أيسخيلوس بالتراجيديا القديمة

ومسرح سوفوكليس بالتراجيديا الوسطى ، ومسرح يوربيدس بالتراجيديا الحديثة .

والكوميديا نشأت الى جانب التراجيديا ، وتأثرت بالبدايات نفسها ، وارتبطت بمهرجانات ديونيسوس الشتوية ، لكنها تخلّت عن الأساطير وسلكت طريق الكشف عن بعض الأمراض الإجتماعية وآثار الحرب والهزيمة ، وحركات التغيير الاجتماعي والسياسي ومشكلة الزعامة السياسية . ويعد أريستوفانس أشهر الكوميديين الأثينيين ، فهو منفرد يمثل الكوميديا القديمة والوسطى . فموضوعاته تطرقت الى قضايا إنسانية عامة ، ومشاكل سياسية وفكرية جوهرية ، كالحرب والسلم ، المرأة والرجل ، الثروة والفقر ، العدالة والمساواة . فصراع الأجيال والتناقض الفكري والتربوي تتمثل في المشتركين في الوليمة والسحب ، الزنابير . ومقاومته للحرب والطغيان يتمثل في البابليين والفرسان . ودعوته الى السلام تتمثل في الأخارنيين والسلام وليستراتي وبرلمان النساء . والأخيرتان تدعوان النساء إلى إستلام السلطة ، كما تعالجان موضوع الجنس أيضاً . ولم يكتفِ أريستوفانس بهذه الموضوعات ، بل كان له الى جانبها دعوة الى مدينة فاضلة ، كما في الطيور ، ومشاركة هامة في النقد الأدبي كما في الضفادع . كل هذه الموضوعات تناولها بأسلوب كاريكاتوري ساخر ، سلّطه على الطبقات الاجتماعية ، لكنه تعاطف مع البسطاء وعامة الناس وأتباع النظم والتقاليد الموروثة . لذلك تعتبر كل مسرحية أريستوفانية مرآة مصغرة تعكس زاوية من زوايا الحياة الاجتماعية والسياسية ، وتعتبر في مجموعها مرآة مكبّرة تعكس بجلاء صورة الحياة الأثينية إبّان فترة تألق أثينا الحضاري والفكري ، وبداية ذبول نفوذها السياسي ، وإنكماش توسعها الفكري . في حين تمثل تراجيديات سوفوكليس التعبير الجاد عن أثينا الخامس ق.م. في قمة إزدهارها ، أي أن الشخصية الأثينية تتمثل في أعمال سوفوكليس وأريستوفانس مجتمعة .

والى جانب أريستوفانس يأتي مناندروس الذي يمثل المرحلة الحديثة في تطور الدراما الأغريقية ، فشخصياته لم تكن كائنات فردية مميزة لها أسماء معروفة ومألوفة لدى جمهور المتفرجين ، كما هو الحال عند أريستوفانس ، بل رسم ملامح شخصياته من وحي خياله ، مستلهماً سمات الأفراد المعاصرين له ، فمثل أهل القاع حسب تعبير غوركي . فكان مسرحه يقوم على تصوير الحياة الخاصة للأفراد ، وما فيها من قضايا صغيرة ومسائل طفيفة تحدث في الحياة اليومية .

ويرى المتصفح للفكر الدرامي أنّ النقاد أطلقوا على مسرح أيسخيلوس التراجيديا القديمة ، ومسرح سوفوكليس التراجيديا الوسطى ، ومسرح يوربيدس التراجيديا الحديثة ، كما أطلقوا على مسرح أريستوفانس الكوميديا القديمة والوسطى ، ومسرح

مناندروس الكوميديا الحديثة ، وإعتبروا كلًا من هؤلاء أباً للتراجيديا أو الكوميديا التي يمثل . ولعلهم أرادوا من هذا التقسيم أن يغطوا تطور الفكر الدرامي عند الاغريق فقط ، وليس في انطلاقه عبر العصور والى يومنا هذا .

الفصل الثاني

الدراما الأرسطية

1 ـ اللغة المسرحية

تحتاج الّلغة المسرحية ، لكي تفهم وتتابع ، أبحاثاً ودراسات أكاديمية جادة ، تتناول ـ فيها تتناوله ـ التعبير الشعري والنثري وملائمته لطبيعة العصر ومواقع الابطال ، بالاضافة الى نواحي التجديد والإبداع في المصـطلح الذي لا يـزال يشغل ـ وبجـدّية ـ الكتّـاب والنقاد ، وخصوصاً في العالم العربي . واستطراداً يرى المطلع على الأدب العربي أنّـه يفتقر الى دراسة تتناول تطور المصطلح النقدي بشكل متكامل وأكاديمي ، مما دفعني منذ أوائل السبعينات الى القيام بهذه المهمة ، لكن ظروفاً خاصة وعامة ـ أرجو أن تزول ـ حالت دون تحقيق رغبتي . وفي هذه العجالة لن أتناول تطور المصطلح النقدي ، فربما ليس هنا مجاله ، ولكنني سأشير الى اللغة المسرحيّـة ما قبل أرسطو ، لتكون مدخلاً لفهم المسرح الأرسطي .

ففي تجوال سريع مع البدايات الدرامية نجد أنها لا تقتصر على مجتمع معين ، لكنها تتفق في النشأة الدينية ، تستوي في ذلك البدايات الساذجة للدراما في مصر الفرعونية ، والأعمال الأكثر نضجاً وتطوراً في الهند والصين واليابان ، وفي بلاد البابليين والفينيقيين ، وصولاً الى النتاج الدرامي عند الأغريق ، كما يصدق ذلك على المشاهـد الدراميـة التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات البدائية ، ويصدق أيضاً على الشعائر والقوى التي تمارسها بعض الجماعات القبلية الافريقية . فأسطورة إيزيس وأوزوريس ومثلها نتاج الشرق القديم وطقوس الجماعات البدائية ، كانت أوبرالية الى حد كبير ، بمعنى أنّ الحوار كان يتم بطريقة غنائية وتصاحبها الموسيقى ، فكأن الشعر والالقاء المنظم يهدف الى الارتفاع بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية(1) .

---

(1) أبو زيد (أحمد) . الشعر والدراما ، مجلة عالم الفكر ، م 15 ، عدد 1 ص 7.

فحضارات « الشرق الأقصى » كانت تضم كثيراً من ملامح الأداء الدرامي التي ظلت حيَّة وقائمة الى أن وصلت تلك الحضارات الى الثقافة الأوروبية لكنها ضاعت بفعل الزمن . كما نجد أيضاً أن ملاحم جلجامش وأوغاريت كانت كذلك ذات ملامح درامية شعرية خالصة . وهذا يعني أنّ البدايات الأولى للدراما كانت في المجتمعات البدائية وفي الشرق ، تُؤدى بواسطة الحوار الغنائي والشعري الخالص . وهذا الحال يصدق على المسرح الاغريقي الذي ابتدأ في جذوره الأولى بمناسبات دينية اتّـخذت شكل أناشيد راقصة ، وهو أمر لا يتّـسق إلّا مع الشعر . فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان إنشاداً وغناءً ورقصاً ، وكلها تعبيرات إيقاعية تدعو بطبيعتها الى الإيقاع الشعري . بالإضافة إلى أنّ الجو الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والايقاع ، لم يكن بعيداً عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من إيقاعات موسيقية المكان الأول ، وهو جو ظل مستمراً في المسرح اليوناني بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلتنا مع أيسخيلوس . ويضاف الى تلك الأسباب التي وسمت الحوار المسرحي اليوناني بالطابع الشعري ، انّ القراءة والكتابة لم تكن منتشرة أنذاك ، وفي مثل هذا الظرف يصبح التّعبير الشعري أقرب الى الحافظة ، وأبقى من التعبير النثري في الذاكرة . وهكذا ابتدأ التقليد واستمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه ، فالحوار المسرحي استمر حواراً شعرياً حتى بعد أن ألم جمهور المـدن أو الدويـلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجو الديني كمسرحيات يوربيدس ، ثم ليصل الى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانس الى مسرح دنيوي في موضوعاته ولمساته ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين إلا عقد المباريات المسرحية في المناسبات الدينية[1] .

فرحلة الشعر مع المسرح متأصلة وطويلة تمتد الى البدايات الدرامية الأولى ، فالشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ تلك البدايات مروراً بالمسرح الاغريقي ووصولاً حتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي . ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار « الرئيسة » سواء داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتاج المسرحي ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومنذ ذلك التاريخ حتى اللحظة ما تزال بعض المسرحيات تعرض بالحوار الشعري ، بل أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحاً واستمراراً ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري سواء بشكل جزئي أو كلي لتثبت نفسها من جديد كمسرحية بجماليون لبرنارد شو التي عرفت شعراً تحت اسم سيدتي الحسناء[2] .

(1) يحيى (لطفي عبد الوهاب) المسرح الشعري ، مجلة عالم الفكر م 15 عدد 1 ص 107
(2) نقلاً عن المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

2 ـ المحاكاة

كان سقراط أول من أشار الى مفهوم المحـاكاة ، ثم تبعـه أفلاطـون وأرسـطو ، فسقراط اقتصر قوله على أن الرسم والشعر والموسيقى أنواع من التقليد والمحاكاة ، في حين أنّ المحاكاة الافلاطونية تقليد للآخرين وللأمور الطبيعية والخيالية على السواء . فأفلاطون يضع الفنان مقابل الموضوع الذي يقلده ويحاكيه ، لكنه يرى في الشعر أثراً سيئاً على النفس الانسانية لأنه ـ في رأيه ـ مبني على الهوس والانفعال . فمشكلة أفلاطون مع الشعر كانت فلسفية واجتماعية ، فالمشكلة الفلسفية كانت نتيجة لعلاقة الشاعر بالحقيقة ، والمشكلة الاجتماعية مرتبطة بها فتشكل الاثنتان مشكلة عامة اضطرته الى طرد الشاعر من جمهورية المثالية نظراً لأنه كـذاب . فهو يكـذب لأنه يتكلم عـما لا يعرفـه ، فيصف كل شيء ، ويتقمص في السرد أشخاصاً ، ويدّعي بأعمال لم يمارسها في الحقيقة ، ويكذب أيضاً عند التعبير عن واقعه النفسي الخاص ، فيعطي صورة متحولة بعيدة كل البعد عن الحقيقـة المجردة التي يتطلع اليها في الأفكار المثالية التي لا يمكن له محاكاتها إلا بالكذب .

أمّـا أرسطو فكان أول من أعطى للمحاكاة بعداً متكاملاً ، واعتبر أنّ الفنون جميعاً ، بما في ذلك الشعر الملحمي والدرامي والموسيقى تشترك جميعاً في المحاكاة ، لكنها تختلف من حيث الوسيلة والموضوع أو المادّة والطريقة . فبالنسبة للوسيلة إمـا أن تكون الكلمـة أو الإيقاع أو غير ذلك . وبالنسبة للموضوع أو المادّة جاءت الكوميديا لتصور الناس أسوأ مما هم ، والتراجيديا لتصورهم أحسن مما هم . وبالنسبة لطريقة المحاكاة ، فهناك التصوير الدرامي والتصوير القصصي . وهكذا نرى أن هناك تشابهاً بين سوفوكليس وهوميروس ، فكلاهما يصور أو يحاكي شخصيات نبيلة ، أحسن مما هم . كما أن سوفوكليس يتفق مع أريستوفانس لأن كلاهما يحاكي درامياً ، ويختلف هوميروس عن سوفوكليس في الطريقة ، ويختلف سوفوكليس عن أريستوفانس في المادة . فالفنون إذاً تتفق في المحاكاة لكنها تختلف في الوسيلة والمادّة والطريقة[1] .

والمحاكاة مصدر من مصادر المتعة الانسانية ، ويجب أن تتم إمّا حسب الضرورة أو حسب الحقيقة ، بحيث يكون موضوع المحاكاة مقبولاً للمتلقي عقلياً ، ومثيراً للّذة والمتعة فنياً . وبالفعل ينبغي على الشاعر ـ بمقتضى مفهوم أرسطو ـ أن يحاكي الواقع ، ليس طبقاً للحقيقة ، بل في إطار ما يستطيع المتلقي أن يتقبله ، وهذه النظرية تعتبر حجـر الزاويـة للجماليات الأرسطية .

---

(1) رشدي (رشاد) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، دار العودة ، بيروت 1975 ، ص 6

أخذ أرسطو مصطلح المحاكاة عن أفلاطون ، وحاكاه في وصفه للعمل الفني بأنه محاكاة لأفعال نبيلة ، كموضوع الملحمة والتراجيديا ، أو بأنه محاكاة لأفعال دنيئة كموضوع الكوميديا ، لكنه أغنى المحاكاة وعمقها حتى اقتصر مفهومها عليه . بالإضافة الى أنه غير جزئياً التصنيف القولي الذي يحدد معنى المحاكاة الأفلاطونية ، ولم تعد المحاكاة أحد قولي التمثيل والسرد ، بل أصبحت قولاً يشمل التمثيل والسرد كأجزاء نوعية منه . ولم يعد موضوع المحاكاة الأرسطية محاكاة العالم الحسي كما عند أفلاطون ، بل أصبح محاكاة الانسان بأخلاقه وانفعالاته وأفعاله ، وبهذا رفض أرسطو نظرية المحاكاة السلبية كلها ، لأن الواقع ليس في موضوعات الشعر من حيث هو واقع ، بل من حيث هو ممكن . وخصوصاً من حيث مشابهة الحقيقة التي هي المقولة الأساسية التي تأتي قبل الواقع وقبل الممكن ، وهي المقولة التي تحكم علاقة الشعر بالواقع ، والعمل الأدبي بالطبيعة .

ونخلص الى القول أن نظرية المحاكاة إيجابية تجريبية ومرنة ، وهي بهذا الوضع تمثل الأساس المتين للمذهب الكلاسيكي ، كونها تعني نفاذ البصيرة في الكليات مع الاعتدال وعدم مجاوزة الاحتمال ، ولا تعني التقليد الصرف للنماذج السابقة والخضوع الكلي للقواعد الصارمة . لكن هذا المفهوم لم يلبث أن تغير ، وأصبحت المحاكاة في أوروبا تعني التقليد الحي للأدب اليوناني والروماني .

3 ـ الدراما الأرسطية

عودٌ على بدء

نعيد الى الأذهان أنّ الفكر الدرامي العالمي مرّ بمراحل طوطمية ودينية غنائية راقصة ، واستقى بداياته من أساطير وملاحم فرعونية وبابلية وفينيقية وغير ذلك . لكنه تأصل مع عبادة ديونيسوس حيث كانت تقام المهرجانات الشعبية والدينية ، وتطور مع آريون وثيسبيس الذي أوجد الممثل لأول مرّة في التاريخ الدرامي ، ثم بلغ نضجه مع الثالوث الأغريقي .

ولكن النقاد يجمعون أن أرسطو (384 -322 ق . م .) هو المورد الهام الذي أخذ عنه العالم المفهوم الدرامي ، رغم أنّ كتاباته الدرامية لا تقاس ـ كماً ـ بكتاباته الأخرى المختلفة . وآراؤه الدرامية جاءت عرضاً في معرض رده على أفلاطون الذي نعت الشعراء بأنهم غير قادرين على إعطاء تفسير كامل لما يفعلونه ، فكان رده بمثابة نظرية درامية ما زلنا نتابعها حتى اليوم ، رغم أنها عرفت فترات إزدهار أو انحسار عبر التاريخ الدرامي .

وقبل الولوج في عمق الدراما الأرسطية وبالتحديد التراجيديا ، نجد أنّ أرسطو فصّل بين الأنواع الأدبية إنطلاقاً من فهمه للمحاكاة ومشابهة الحقيقة ، ومن إقراره بأن

الشعر أقرب الى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ . فرأى أنّ الشاعر إذا ما كتب بضمير المتكلم أنتج ملحمة ، وإذا ما ترك الأبطال يتحدثون بلغتهم كانت التراجيديا أو الكوميديا . فالملحمة تتفق مع التراجيديا في الأجزاء ، ما عدا الموسيقى والمنظر المسرحي ، وتتفقان بعدم استخدام غير المعقول في احداثها الرئيسية ، وإن استخدمته الملحمة في أحداثها العرضية . وتختلف الملحمة عن التراجيديا بطولها ، وبإدخال حوادث كثيرة متعددة ، وبوزنها الفخم الرصين ، وبأنها تحاكي عن طريق القصص وتروي الأحداث رواية ، ولا تُقدَّم أمام الجمهور ويكون العقل فيها مركباً .

وفي النظريات المتأخرة حول نسبة الدراما الى الأدب نجد أن أوغست كونت نقل نظرته الوضعية الى ميدان فلسفة الفن فجعل تطور الفن محكوماً بثلاث مراحل : المرحلة اللاهوتية ، وانتهت بنهاية القرن الرابع عشر الميلادي ، وظهرت فيها البواكير الأولى لجميع الفنون . والمرحلة الميتافيزيقية وقامت فيها حركة الأحيام الفني والكلاسيكية الحديثة ، والثالثة المرحلة الوضعية حيث استقل الفن بتطور خاص واغتنى بأنواع مستحدثة ، وفيها أصبح الفن أداة تعبير عن المجتمع الانساني ، وخاضعاً لملابسات الزمان والمكان والأوضاع الاجتماعية . وفي هذه المرحلة حاول علماء التاريخ والحضارة والثقافة والفنون أن ينقلوا نظرية التطور العضوي الى ميادين العلوم الاجتماعية والانسانية والأدبية ، أي أنهم رأوا في قوانين تطور الأحياء وأنواع الكائنات العضوية أساساً صالحاً يفسرون به قوانين التطور في الظواهر الاجتماعية والأنواع الفنية والأدبية[1] .

ويذهب بعض النقاد الى تفسير المواقف الفنية الثلاثة : الموقف الغنائي والموقف الملحمي ، والموقف الدرامي على ثلاث وظائف يرونها في اللغة : التعبير والتمثيل والنداء ، ويعلقون كل وظيفة بضمير ينوب عن ذات . فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم ، ووظيفته تفسير الموقف الغنائي ، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب ووظيفته تفسير الموقف الملحمي ، والنداء يتعلق بضمير المخاطب ووظيفته تفسير الموقف الدرامي . وقريب من هذا تفسير اليوت الذي يرى أن الصوت الأول هو صوت الشاعر عندما يتوجه الى نفسه وحدها بالحديث ، والصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يتوجه بالحديث الى جمهور ، والصوت الثالث هو صوت الشاعر عندما يبتدع حديثاً يدور بين شخصيات متخيلة . لكن الأعمال الشعرية ذاتها لا تعرف هذ الانفصال الحاد بين الأصوات الثلاثة ، ولا يقوم أي منها على صوت منفرد . فقد نجد الأصوات الثلاثة متداخلة في عمل شعري واحد سواء أكان العمل غنائياً أم ملحمياً أم درامياً .

---

(1) تليمة (عبد المنعم) مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص 127

وجوهر الموقف الدرامي الكشف عن صراع، وهذا الصراع قانون أساسي من قوانين الكون والمجتمع والحياة الانسانية . ويتخذ الصراع شكلاً خاصاً في كل طور من أطوار التطور في علاقة الانسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن شكل الصراع في المسرح مواكب لمراحل ذلك التطور . فالتطور حركة صاعدة ، والصراع أساس هذه الحركة ، لأن التطور نتاج متناقضات متصارعة . والصراع مبدأ التطور وسببه ، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع ، والحركة في المجتمع ذات مدلول طبقي ، والموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده ، بل يتحقق في أنواع الأدب جميعاً[1] .

وبالعودة إلى أرسطو ، نرى أنّ نظريته الدرامية لا تزال صالحة لدراسة هذا النوع الأدبي وفهم جمالياته . فقد تناول في كتابه فن الشعر التراجيديا والملحمة ووازن بينهما معتمداً على النتاج التراجيدي والملحمي اليوناني حتى القرن الرابع ق.م. ، ووضع حداً للتراجيديا أشار فيه الى صلة هذا الأصل بتشكيل جمالي خاص ملائم له ، ثم أشار الى صلة كل ذلك بالطبيعة الانسانية . وأساس الموقف الدرامي عند أرسطو أن العمل المسرحي حركة تؤدى لا حكاية تروى ، يتخلله صراع غير متكافىء بين البطل الدرامي وقدره . فالحوار من الأسس الهامة في الدراما الأرسطية ، وهو حوار موضوعي بمعنى أنه ليس صادراً عن الكاتب أو معبراً عن وجهة نظره ، بل هو صادر عن مجموعة من الأشخاص ، ومعبراً عن وجهات نظرهم في مسألة معينة ، بالإضافة الى أنه يتسم بالحدّة والمباشرة والتركيز .

قنن أرسطو الفن الدرامي رسمياً وقسّمه الى كوميديا وهي فعل هزلي يقوم به بطل من عامة الناس ، يحاكيهم في جوانبهم الهزلية التي تحدث في كل مجتمع وبيت ، فيمعن في تحقيرهم مما يثير السخرية منهم والضحك عليهم ، والى تراجيديا وهي « تقليد لعمل رصين على شكل من الامتداد بخطاب منمق لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من أقسامه ، ويكون تحت شكل مأساوي لا روائي . مستعملاً الرعب والشفقة لتطهير الأهواء »[2] . فالتراجيديا في مفهوم أرسطو محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم وتختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أبطال غير عاديين يفعلون لا بواسطة الحكاية بل بالحوار المنظم .

وأرسطو هو المورد الذي إستقى منه العالم دراساته عن الدراما وبالتالي التراجيديا اليونانية رغم أنّ أعماله في هذا المجال لا تقارن بأعماله الأخرى ، لكنه إستطاع أن يعطي

---

(1) تليمة عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الأدب ، ص 127

(2) نقلا عن . رضا (حسين رامز) الدراما بين النظرية والتطبيق ص 37

نظرية منطقية للتركيب الدرامي والتراجيدي . فمن ناحية البناء يصف أرسطو التراجيديا بأنها تقليد لحدث كامل وشامل ذي أهمية ما ، ومسألة الأهمية هذه كانت مثار مناقشات عديدة ، لكن أرسطو أوضحها بقوله « قد يكون هناك حدث كامل ولكنه يفتقر الى الأهمية ، والحدث الكامل هو الذي يتضمن بداية ووسطاً ونهاية » . والقصة الدرامية المتقنة الصنع ، لا يجب أن تكون بدايتها ونهايتها كيفما إتفق . ولقد فسّر الأهمية على أنها «شيء لا هو بالمتناهي الصغر بحيث يصعب تمييزه، ولا هو بالكبير الذي يصعب علينا فهمه. والشيء المتناهي الصغر ، يكون شكله مربكاً ، إذ يمر الحدث خلال فترة قصيرة جداً من الزمن ، لذلك فالأمر يستلزم أن تكون الحبكة على درجة من الطول بحيث تستطيع الذاكرة أن تستوعبها . فالأهمية بذلك تعني تناسباً بنائياً ، والجمال يعتمد على الأهمية والترتيب والتتابع ، ولقد وصف الوحدة البنائية للأدوار أو للأجزاء ، بأنها يجب أن تكون مرتبة بحيث لو تغير وضع أحدها أو أزيل ، أو تفكك البناء جميعه أو إختل ، أما الشيء الذي لا يؤدي وجوده.أو عدم وجوده الى فرق محسوس ، فهو ليس جزءاً عضوياً من المجموع .

وما قيل من أن وحدتي الزمان والمكان مأخوذتين عن أرسطو غير صحيح ، فأرسطو لم يرد عنه أي ذكر للزمان سوى ما قاله من أن « التراجيديا تحاول بقدر الامكان أن تحصر نفسها داخل دورة شمس واحدة أو ما يتجاوز هذه الفترة بقليل » أمّا وحدة المكان فلم يذكر عنها شيئاً . ولقد فشل كتاب التراجيديا اليونانيين في الإلتزام بهذا القيد الزمني، إلاّ أنّ الوحدات أصبحت في وقت لاحق مقدّسة بالنسبة للكتاب الايطاليين والفرنسيين . ولقد عرّف أرسطو الأسلوب بأنه تجنب الشائع والرنان,وأن يكون واضحاً دون أن يكون مقتراً . كما ناقش الاستصواب قائلاً أنّ التأثير الدرامي مما هو محتمل وليس مما هو ممكن .

وأمّا من ناحية الفعل والشخصية ، فإنّ أرسطو ربط الفعل بانعكاس الحظ والتغيير في العلاقات ، يقول إنّ : « تتابع الأحداث وفقاً لقانون الاحتمالات أو الضرورة ، مما يسمح بالتغيير من حظ سيء الى حظ حسن أو بالعكس » .

ولقد نادى أرسطو بأنّ الفعل ـ لا الشخصية ـ هو الأساس الجوهري للتراجيديا ، وأنّ الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل . والقول بأنّ الفعل هو أساس الدراما ، يوضح حقيقة هامة ، إلاّ أنّ تفسير هذه الحقيقة ليس بالأمر السهل . فالخلاف قائم حول هذه النقطة أكثر من قيامه حول أيّة نقطة أخرى من نواحي التكتيك . وهذا الخلاف ينمو كلما اقتربنا نحو المشاكل المجرّدة للمسرح . فالفعل والشخصية يقفان متضادين على جانبي حاجز وهمي . ورأى أرسطو أيضاً أنّ الشخصية عامل مساعد للفعل لكن تصوره للشخصية كان محدوداً وجامداً ، فكل ما قاله هو أنّ الفعل يوحي بعوامل شخصية لها

خواص مميزة بالنسبة للشخصية والفكرة وبهذين العاملين يقوّم الفعل نفسه ، والفعل والشخصية هما المصدران الطبيعيّان اللّذان ينبعث منها الفعل وعليه يتوقف النجاح أو الفشل .

ولقد أكّد أرسطو أنّ أهم عنصر من عناصر التراجيديا هو الحبكة ، فالتراجيديا تقليد للفعل وللحياة ، للسعادة والشقاء ، وهذه تظهر في التراجيديا على شكل فعل . يلي ذلك في الأهمية الفكرة أو الطاقة العاقلة للشخصيات والتي تتكشف عن طريق المناقشة والمناجاة والحديث . ثم الإلقاء أو التعبير المؤثر عن الموقف باستعمال اللغة ، ثم المنظر وهو غير حيوي بالنسبة للتراجيديا . ولقد إعتبر أرسطو بناء الحبكة والتأكيد على الوحدة عمل متكامل ترتبط فيه الأجزاء إرتباطاً وثيقاً بالفكرة الرئيسة ، وباستعمال الكاتب الدرامي للمواقف التاريخية[1] .

وأمّا من حيث الشكل البنائي ، فقسم أرسطو التراجيديا الى « المقدمة » وهي عبارة عن قسم تام يسبق دخول الجوقة ، وفيها يحاول الشاعر التمهيد للحدث الذي يستعرضه في تراجيديته ، وكان يلقيها ممثل واحد وفي بعض الأحيان كانت حواراً بين ممثلين . ثم المدخل وهو ما يعرِّفه أرسطو بأنه قسم تام يقع بين نشيدين تامين في الجوقة ، ويقال أنّ المقصود من المدخل هو ظهور الجوقة أو دخولها الى الأوركسترا وهي تنشد مقطوعة قصيرة أو طويلة في وزن يتفق مع الإيقاع السريع الذي تحدثه الأقدام في أثناء سير الجوقة . وإذا ما انتهت من إنشادها بدأت حوادث المسرحية تمثل في صورة مقطوعات من الحوار أو أجزاء قصصية تختلف طولاً وقصراً يسمى كل منها فصلاً . وهذه الفصول تختلف من تراجيديا الى أخرى ، لكنها لم تزد مطلقاً عن الخمسة . ثم يذكر أرسطو أن التراجيديا تنتهي بخاتمة هي قسم تام لا تعقبه أناشيد الجوقة . ثم أنّ كل تراجيديا تتكون من جزأين هما : العقدة وهي كل ما كان من مدخل القصة الى حيث يبدأ تغيير الخط في حياة البطل ، ثم الحل وهو كل ما كان من بداية هذا التغيير حتى الخاتمة[2] .

لكن الفعل التراجيدي لا يتحقق إلا بوجود مقومات خارجية تتعلق بالممثلين وهي الموسيقى والمنظر المسرحي والالقاء ، وأخرى جوهرية هي الحكاية والأخلاق والفكرة ، ونحن هنا سنتناول الحكاية الدرامية نظراً لأهميتها الخاصة .

فإنطلاقاً من أن التراجيديا هي محاكاة لفعل تام وكامل يجب أن يكون له بداية ووسط

---

(1) رضا (حسين رامز) الدراما بين النظرية والتطبيق ص 73-74

(2) أحمد (فوزي فهمي) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ص 15

ونهاية . فالبداية ليست مقدمة وليست عرضاً ، إنها مرحلة من مراحل الحدث مختارة بعناية ، وقد تكون مسبوقة بأحداث معينة . فكاتب الرواية مثلاً ، يبدأ من أية نقطة يشاء ، في حين أن كاتب التراجيديا يجب أن يبدأ من قمة الأزمة . فشكسبير في مسرحيته عطيل مثلاً ، يبدأ بزواج عطيل من ديدمونة سراً ، ولو شاء أن يكون روائياً لكانت البداية منذ عودته من غزوته وتردده الى منزل ديدمونة، ولصور لنا قصص الحب بينهما لكن الدراما يجب أن تقفز فوق البدايات التمهيدية ، وتقف عند البداية الدرامية كمرحلة حتمية يسميها المؤلف الموقف أو مجموعة الظروف التي تحتم حدوث شيء معين. والتراجيديا يجب أن تحافظ على وحدة الحدث أو وحدة الفعل . وهذه الوحدة لا تتصف بوحدانيتها لمجرد أن البطل واحد ، بينما يجب أن تترابط الأحداث الرئيسية والفرعية لتشكل حدثاً واحداً ، وهذا لا يتحقق إلا بوجود المفارقة التي تولد الأحداث بالضرورة والحتمية . والمفارقة ليس معناها الاختلاف أو التضاد ، إنما تتكون من الصراع بين الانسان والقدر كما في أوديب ، أو بين الانسان نفسه كما في السيد . ولا بد في المفارقة من طرفين يشتملان على قدر من التشابه ، وأن يكون لدى كل منهما قدر من العلم وقدر من الجهل . فأوديب مثلاً يعلم بما حكم به القدر ، لكنه لا يعلم أن الذي رباه ليس أباه . فليس هناك جهل مطبق ، بل قدر من المعرفة ، وإلا لما كان هناك فعل تراجيدي . وما يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية ، بل هو نتيجة درامية نصل اليها عبر ما نسميه البناء أو خط الصراع الدرامي .. وأما النهاية فهي التي تأتي نتيجة للبداية والوسط ثم لا يتبعها شيء آخر .

والحكاية أو القصة أو الحدث تكون بسيطة ، كما تكون معقّدة إذا طرأ عليها ما يسمى الانقلاب والاستكشاف أو كليهما معاً . فالانقلاب أو الثورة هو تغيير الى عكس ما كان متوقعاً من ظروف الحدث ، على أن ينبع هذا الانقلاب من التسلسل الحتمي أو المحتمل . ففي قصة أوديب مثلاً ، عندما يكشف الرسول لأوديب عن حقيقة مولده ، يكون هدفه تحقيق سعادة أوديب ، لكن هذه الحقيقة أحدثت أثراً عكسياً . وأما الاستكشاف فإنه ينتج عن المفارقة القائمة على الجهل ، كما في أوديب الذي كان يجهل أنّه قاتل أبيه ، أو ينتج من التغير من حالة الجهل الى حالة العلم لدى الشخصيات الرئيسة . وأحسن أنواع الاستكشاف هو الذي يتواءم مع الانقلاب ويصاحبه كما في أوديب أيضاً ، لأن استكشاف نسبه قلب الأحداث وحوّل حياة البطل من السعادة الى الشقاء[1] .

وربط أرسطو الفعل والشخصية بانعكاس الخط والتغير في العلاقات ، فتتابع الأحداث وفقاً لقانون الاحتمالات أو الضرورة ، يجب أن يسمح بالتغير من حظ سيء الى

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ص 27 .

حظ حسن وبالعكس . فالفعل عنده كان بمثابة الثورة التي تعني الادخال المفاجيء لحدث يؤثر على حياة البطل ويغير اتجاه الفعل الى عكسه ، والفعل المعكوس يكون نتيجة لتذكر شيء ما ، أو التعرف الى أصدقاء أو أعداء ، ولكن بطريقة منطقية ومتوقعة . ولقد نادى أرسطو بأن الفعل لا الشخصية هي الأساس الجوهري للدراما ، وأن الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل ، وهما يقفان متضادين أمام حاجز وهمي . وتفسير علاقة الشخصية بالفعل فيما يختص بالتصور الدرامي على أنه صراع للإرادة ، لعب دوراً هاماً في التفكير الدرامي خلال القرن التاسع عشر ، وتجدر الإشارة أن أرسطو صوّر انعكاس عجلة الحظ بأنه حدث عرضي لا جوهري ، متجاوزاً في ذلك كل الاحتمالات السيكولوجية[1] .

(1) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 73

الفصل الثالث

الدراما في الأدب الغربي

الدراما بين الانحلال والبعث

يلحظ المتتبع للفكر الدرامي في الأدب الغربي ، أن الدراما مـرّت منذ نش نـظرياً ، بمـراحل ثـلاث هي الدرامـا الكلاسيكيـة أي الاغريقيـة القديمـة ، واا الكلاسيكية الحديثة ، ثم الدراما الحديثة يضاف اليها مرحلة رابعة هي الدراما المعا وسنحاول في هذا الفصل الاشارة الى بعض نتاج تلك المراحل وأعلامها الخالدين

أولاً ـ الدراما الكلاسيكية القديمة

بدأت الدراما الاغريقية على شكل أغنية ورقص ، وكانت بمثابة فعل يتط شكل سلسلة من القصص أو الأحداث ، ويتخللها أغاني كورالية تقوم مقام الر الفواصل . ولقد بنيت النظرية الاغريقية للتراجيديا على أساس تصور لعالم منظم القانون ، والاستهانة به يؤدي بالضرورة الى كارثة ، كما أن التعالي عليه يستوجب والقصاص. مثل هذه التراجيديات كانت تتضمن عدداً قليلاً من الشخصيات ، ک بوحدة الفعل في الموضوع والحبكة الرئيسة ، وتكاد تخلو من الحبكات الثانوية ، أو ا الكوميدية ، أو التحليل النفسي . ولكن يلاحظ أنها أكثرت من استعمال الوصف ا كبديل للتصوير الفعلي للأحداث مما يؤدي حتماً الى موقف تراجيدي . ولقد أعطى الثالوث التراجيدي الاغريقي مفهوماً خاصاً في مسرحيـاته ، فـأسخيلوس يؤكد والرعب على حساب المشاعر الانسانية ، ويوربيدس ينحو تجاه سلوك تهكمي عل ويؤكد الاتجاه البشري التراجيدي ، ويقدم العناصر التي تضع الانسان في مكانه للمجتمع والكون ، وسوفوكليس يحقق التوازن ويتفادى تصـوير الشخصيـات و

الميلودرامي ، ويربط الشفقة بالاعجاب على أن يكون تطور الدورة التراجيدية ناتجاً عن تصادم الشخصية بالظروف المعاشة(1) .

ويتصل بالتراجيديا الكلاسيكية القديمة شقها الآخر أي الكوميديا وكانت تتميز باستعمالها للكورس والتمثيل الايحائي والهزل المجوني . والكاتب الأكثر شهرة لهذا النوع هو اريستوفانس الذي تضمنت كوميدياته الغناء والموسيقى ، وامتاز أسلوبه بالقوة والهجاء للنماذج البشرية والتقاليد السائدة . ثم أعقبه ماناندروس الذي تناول الموضوعات المحلية الشائعة كالخداع وقصص العشق والغرام ، وهذا وذاك تناولناه في الفصل الأول من هذا القسم .

ثانياً ـ الدراما الكلاسيكية الحديثة

لسنا معنيين في رحلتنا مع نظرية الدراما منذ أرسطو بالمسح الشامل ، فهذا يتطلب جهداً ووقتاً كبيرين لا نملكهما الآن ، فضلاً على أنّه ليس من منهجية هذه الدراسة التي تعدُّ أصلاً لتكون عوناً لطلاب كلية الآداب في الجامعة اللبنانية وبعض الجامعات العربية ، على إجتياز السنة الأولى من دراستهم الجامعية ، ولتكون لهم أيضاً عضداً في أبحاثهم المستقبلية . لذلك سيقتصر عملنا على التوقف عند بعض المعلمات المسرحية .

1ـ دراما القرون الوسطى :

تناسى الأوروبيون سريعاً أرسطو ونظرياته الدرامية ، وأصبحت الدراما الرومانية وخصوصاً نتاج هوراس (65 -8 ق . م .) ، والايطالية ولا سيما نتاج سينكا (4 ق . م . - 65 م) أساساً للمعرفة الدرامية طوال القرون الوسطى .

فكتاب « فن الشعر » الذي تركه هوراس ، هو الأثر الوحيد المتبقي من نتاج العصر الروماني ، ومن هذا البقاء استمد أهميته التاريخية ، بالإضافة الى أنه كان صورة صادقة لذلك العصر ، فهو مسلٍ سطحي مزدحم بالملاحظات العلمية . ولعل أهم أسباب سيادة هذا الأثر هو تمييزه بين اللائق وغير اللائق في العرض المسرحي ، وأن الأعمال غير اللائقة كالقتل والبتر لا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح(2) ، مما أدى الى تعطيل الحدث بمعناه الأرسطي ، فتحاشى الكتاب الصراع المباشر ولجؤوا الى الخطابة والوصف الشيق ، ولم ينج

---

(1) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1972 ، ص 39 .

(2) المرجع السابق 82.

من هذا الأسلوب حتى كورني وراسين[1] .

وأما سينكا فترك تسع تراجيديات كتبت باللاتينية التي كانت سائدة طوال قرون عديدة . ويبدو أن سينكا لم يكن يدين في أسلوبه لأيٍ من كتاب الرومان القدماء . كما أن مسرحياته ليست ترجمة خالصة لأعمال يونانية ، فهي تختلف عن هذه وتلك . وأهم أسباب الاختلاف انها لم تكتب لغاية العرض المسرحي ، بل للتلاوة على جمهور منتخب ، كما أنها تضمنت مشاهد منع تمثيلها سابقاً كحوادث القتل مثلاً . بالإضافة الى أن الممثلين لا يروحون ويغدون على خشبة المسرح كما في المسرحيات الممثلة ، بل يتكلمون فقط ثم يخيم صمت مطبق . فالجو العام ليس جواً مسرحياً تمثيلياً حيث يتحتم على الكاتب الدرامي أن يتصور المشهد والحركة وحتى النبرة ، لكنه جو سرد أو إلقاء ، يقوم فيه المتحدث بأدوار مختلفة متجاهلاً كل شيء ما عدا الفكرة والعاطفة مما يؤدي الى الافاضة في عواطف الحاضرين .

وانحرف سينكا عن النماذج اليونانية التي استمد منها مادته ، وأحدث تغييرات ، ربما لم تكن في صالح كتاباته ، لكن بعض مشاهده المسرحية حافظت على قوتها الدرامية وقيمتها ، ويتجلى ذلك حتى في جو الكآبة والرعب والخيانة والقسوة والسحر التي قد تعتبر صوراً من الحياة التي عاشها . ويعتبر سينكا الكاتب التراجيدي النموذجي الذي احتذاه كتاب عصر النهضة ، خصوصاً أنه كتب بلغة لاتينية سهلة الفهم . فكانت مسرحياته مكونة دائماً من خمسة فصول كما أوصى هوراس ، كما أنها تتعامل مع مصائب وعواطف واضحة ومفهومة ، رغم ما يبدو فيها من مبالغة كوجود الأشباح والجثث والسحرة ، وهذا جميعه اقتبسته دراما عصر النهضة ولا سيما العصر الأليزابثي[2] ، وتأثر به الكتاب الانكليز أكثر مما تأثروا بالاغريق رغم أنهم لم يفهموا عمق معاناته ، ولم يكن عندهم الأنفاس الشعرية العميقة التي تميز بها .

وتزامن مع العودة الى نتاج كل من هوراس وسينكا ، نشأة الدراما المسيحية المنتقاة من إقامة قداس « العشاء السري » أو تكرار آلام السيد المسيح أو بعثه وتجسيده في الخبز والخمر . فالممثل الأول هو الكاهن الناطق باسم المسيح المردد لكلماته المكرر لحركاته . ثم أخذت الكنيسة تشجع نوعاً جديداً من التمثيليات عرفت بالميستير[3] والمعاجز التي كانت

---

(1) رشدي (رشاد) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، دار العودة ، بيروت ، 1975 ، ص 58

(2) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 84

(3) المستير وتعني في الأصل اليوناني « سر » وقد اتخذتها الكنيسة للدلالة على أسرار العقيدة المسيحية . وتعني في =

تقدم في الأعياد الدينية المحلية ويقوم بإخراجها وتمثيلها فرق من الهواة (1). وخلال القرن الرابع عشر ازدادت مشاركة الشمامسة وغيرهم في تلك القداديس ، فإزداد عدد الممثلين ، خصوصاً بعد أن رعت الكنيسة فرقاً من الممثلين الهواة اختيروا من مختلف طبقات المجتمع لتساعد الكهنة والقساوسة في إقامة قداديس كانت بمثابة احتفالات دينية شعبية تؤدي بقالب مسرحي .

وخلال القرن السادس عشر التأم شمل بعض من استهواهم الفن وشكلوا فرقاً متجولة كانت تمثل في المدن والدساكر الميستير والفارس[2]. والى جانب ذلك أخذت المدن والروابط المهنية تتسابق في إقامة احتفالات التكريم والتبريك لقديسيها ، فنسجت حولهم القصص والروايات التي كانت براعم أثمرت موضوعات درامية بقي تأثيرها مستمراً حتى كورني وراسين ، رغم أن بعضها مثل تحت ستار الباستورال[3] تحاشياً لقرارات دينية حدّت من عرض ما سمي آنذاك بالتمثيليات المقدسة .

2 ـ دراما عصر النهضة والمسرح الإليزابثي

(أ) ـ **المدرسة الإيطالية** : إنكب الأوروبيون مع بداية القرن الرابع عشر على دراسة النتاج الدرامي اليوناني وخصوصاً أرسطو ، والروماني المتمثل في هوراس ، وما كتب باللاتينية ولا سيما أعمال سينكا . وإذا كانت الغلبة طوال الفترة السابقة لنتاج هوراس وسينكا ، فإن نجم أرسطو بزغ من جديد دون أن يعني ذلك تناسياً لهوراس وسينكا ، أو بُعداً تاماً عن روح العصر وفلسفته . بل تعاضدت تلك جميعاً لتضيء المشعل الحضاري من جديد . والملفت أن التطور الدرامي بدأ مع الكوميديا التي حوت جميع العناصر الفنية والاجتماعية . وهذه بدورها كانت سبباً من أسباب إزدهار الدراما في عصر النهضة .

ففي إيطاليا نمت كوميديا الإيروديتا على أيدي كتّاب كبار أمثال أرتينو الذي كان يقول « إني أصور الناس كما هم ، لا كما يجب أن يكونوا » وهذا يعني نقلاً صريحاً لصورة العصر بقساوتها وبشاعتها . ثم إزدهرت مع مكيافللي (1469 -1527 م) صاحب كتاب « الأمير » الذي وضعه لتنشئة أمير يعمل على توحيد البلاد الايطالية المتنازعة ، فالانكليز

= اللاتينية وظيفة أو تنفيذ عمل ، وظهرت في القرن الخامس عشر بموضوعات دينية ، ثم تناولت موضوعات سياسية واجتماعية .

(1) المعاجز : وعرفت في القرن الثالث عشر وتبلور فيها الاتجاه الدرامي الكهنوتي ، وهي مستوحاة من حياة القديسين وخصوصاً السيدة العذراء

(2) الفارس : كلمة أطلقت على مشاهد هزلية قصيرة كانت تتخلل التمثيليات الدينية الطويلة .

(3) الباستورال : هي تمثيليات ذات طابع ريفي غنائي ، وشخصياتها من الرعاة .

تأثروا به بعد ترجمته الى اللاتينية في عـام 1553 م ، وذاعت أفكاره بـين الناس وتـولاها الكتاب واستفادوا منها ، فتقمصت شخصياتهم أفكاره . ولقد أكـد مكيافللي عـلى ميل الانسان الى الشر وتطبعه به ، وهاجم الديانة المسيحية التي بثت التواضـع والمحبة بـين الناس ، ومجدّ الديانات القديمة التي أشاعت الحرب والقتال ، وبالإضافة الى ذلك قرن مكيافللي بين الانسان والحيوان ، وزعم أنّ كل مخلوق نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان ، فلا بد للانسان إذاً أن يستفيد من نصفه الآخر ولا سيما إذا كان كالأسد أو الثعلب . فالأمير في رأيه من استطاع أن يكون مرهوباً دون أن يكون محبوباً ، ومن تظاهر بالفضيلة دون أن يؤمن بها . ومكيافللي دعا الى التآمر للاستيلاء على سلطة الملوك الذين يصعب خلعهم ، وأن يستولي على الملك ذوو البطش والقتل والخيانة . فكرّس بذلك لا أخلاقية التصرف السياسي وأباح الوصولية ، وكأن المجتمع غابة من الخديعة تتربص فيها الأرواح المتآمرة من كل صوب ، لا إله ولا أحقية في السلطة ، لا صمود للقيم ولا شـأن للضميـر ، لا أخوة ولا إبوة ، فالمهم الاستيلاء بالترهيب أو الترغيب ، كما أنكر العناية الإلـهية ودعا الانسان أن يتكتل على نفسه لا على الله . وبذلك فصل عن وعي بين الأخلاق والسياسة ، بين الأفكار المثالية والواقعية وهذا ما تبناه إبسن فيما بعد . وفضلاً عن ذلك نجح مكيافللي في تصوير أخلاق عصره تصويراً فذاً ، فاحتلت الشخصيات المكيافللية التي اتسمت بالخديعة والغش مكانة كبيرة في المحتوى الأدبي والدرامي طيلة قرون عديدة . وترك بصماته على مسرحيين كبار أمثال شكسبير.

والى جانب الايروديتا التي كان يقوم بأودها ممثلون من الهواة عرفت المدرسة الايطالية كوميديا دي لارتي وتعني كوميديا الصنعة ويقوم بأودها ممثلون محترفون . ولقد بقي هذا النوع من الكوميديا من أهم ألوان التسلية المسرحية وأكثرها إنتشاراً في أوروبا لمدة قرنين كاملين . فظهر بعض شخصياتها كالمهرج مثلاً في مسرح كل من موليير وشكسبير الذي استلهم أيضاً بعض موضوعاتها كما في العاصفة[1] .

ب ـ المسرح الإليزابثي

(1) ـ صورة العصر : تميز المجتمع الإليزابثي بفرز طبقي إنعكس إيجاباً على الدراما بشكل عام ، فالطبقة الأرستقراطية التي استأثرت بالنشاط الاجتماعي ، كانت تقيم في دورها وقصورها ، مما لم يمكّـن المسرح من أداء وظيفته الاجتماعية والانسانية ، فنمت بين أضلعها طبقة وسطى خرجت الى الحياة طالبة المتعة واللهو تمكنها منهـا وفرة المـال وسعة

---

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص 61 -63

الوقت ، بالإضافة الى أنـها وحدها التي تعاني مرّ هموم المصير ، وهذا ما أمّـن للمسرح نضارة تحسن التجاوب والفهم ، في حين كانت الطبقة الدنيا عاجزةُ عن دفع تكاليفه، كما أنها ليست قادرة على فهمه .

في هذه الحقبة كان التناحر على أشـُده بين المـذاهب المسيحية ، وخصـوصاً بـين الكاثوليك والبروتيسانت . فكل منهم كان ينافح عن رأيه ومـذهبه ، ممـا مكن للحريـة الفكرية أن تزدهر ، وأن تسود آراء جديدة في الدين والحياة والمجتمع والقيم المرتبطة بسعادة الانسان وكرامته . وفي هذه الفترة سيطرت على أوروبا نزعة علمية ساقت الانسان الى التحري الفعلي عن الحقائق بدلاً من الأخذ بالتقليد والوراثة . وهذه النزعة الموضوعيـة أفصحت عن ذاتها في المسرح ومالت الى تقصي الحقائق المكتومة . فالانسان الذي عاصر شكسبير كان يخلع عنه أسمال القـرون الوسـطى وتعاليمهـا الكنسية وإيمـانها الغيبي ، خصوصاً أن مسرح القرون الـوسطى كـان يعبر عن الأسـرار الدينيـة والعجائب وسـير القديسين دون أن يتخذ منها أيّ موقف . لكن الأمر تبـدل مع عصر شكسبـير وأصبح الانسان يتحرى حقيقة الكون والطبيعة وحقيقة النفس والإرادة والحرية والتغيير وطبيعة المصير البشري وإن عارضت تعاليم الكنيسة والعرف الديني[1] .وعضدت ذلك نظريات وحقائق علمية غيرت الواقع العلمي والاجتماعي، فكوبرنيك وغاليلي ونيوتن وغيرهم ، غيـروا معالم النـظام الكوني بـأكمله ، ومعهم إرتجت أسس النظام الـديني والاخـلاقي والاجتماعي . فالأرض لم تعد مركز الوجود الكوني ،ونتيجة لذلك إعتبر الانسان نفسه مضافاً الى الوجود وخَفَتَ إيمانه بالعناية الإلـهية ، واعتراه اليأس من مصيره ، فخرج من طمأنينة القرون الوسطى وحاول أن يجد لذاته يقيناً جديداً ينقذه من الهاوية والهلاك . أما مونتيني فقد حطّم النظام الأخلاقي والديني بقوله ان الانسان مسؤول عن نفسه وقدره ، وأن الله لا يُعنى به ، وبهذا أنزل الانسان عن عرشه وأنكر عليه الصفة الإلـهية ، وجعله في أحط دركات الانهيار الكياني والمعنوي ، ولقد ترجمت أفكاره هذه الى الانكليزية وانتشرت معها موجة من اليأس الوجودي .

وفي هذه الحقبة أيضاً انتشرت حركة مارتن لوثر (1483 -1546 م) التي ثارت على الكنيسة ، وخصوصاً في سلطة الغفران وصلاحيات البـابا والتبتـل الكهنوتي ، وإكـرام القديسيين والتشفع بهم والنذور الرهبانية والمطهر والقدّاس . وحركة يوحنا كلفان -1509 1564 م المستمدة من حركة لوثر[2] ، وانتشرت معها أفكار مكيافللي السابقة الذكر .

---

(1) حاوي (ايليا) شكسبير ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1980 ، ص 44 -45

(2) المرجع السابق ص 47 -50

ومن ناحية ثانية استفاد المسرح الإليزابثي من توازن القوى بين الكاثوليك والبروتستانت ، مما أدى الى نوع من الحرية الفكرية يسرت للمسرح نموه وإزدهاره ، ومكنته من تداول الأفكار الجديدة ، والسعي الى بناء الانسان والمجتمع الجديدين . إلا أن المسرح الإنكليزي كان أشدّ تأثراً بالمسرح اللاتيني منه بالمسرح الاغريقي ، لأن النزعة التوجيهية كانت أظهر فيه . وكان سينكا أكثر المسرحيين تأثيراً في هذا المجال ؛ لأن ما ينطوي عليه مسرحه من أحوال الرعب كان يوافق ميل الشعب الانكليزي الى المواقف الشديدة الانفعال . ومن المسرحيين الذين سبقوا شكسبير أو عاصروه وتأثروا بسينكا نذكر جون ليل (1554-1606 م) بقصصه الخرافية وأساطيره الرومنسية القديمة . وتوماس كيد الذي فشل في توضيح الفكرة عن طريق الحدث والشخصية ، وفي أن يربط القوة اللغوية بالفكر الدرامي ، وفي أن يبني الحبكة على سلسلة معقولة من السبب والأثر . وبن جونسون الذي أظهر ذكاء تحليلياً مميزاً . وكريستوفر مارلو الذي أبدع مسرحية « دكتور فاوست » التي تضمنت مفاهيم درامية جديدة . فمن ناحية الشكل كانت إمتداداً للمسرحية الأخلاقية التي كانت سائدة في العصور الوسطى مع فارق واحد ، وهو أن البطل في المسرحية الأخلاقية هو كل إنسان أو أي إنسان ، أما في فاوست فهو إنسان له شخصية محددة المعالم يمكن أن نتعرف فيها على أنفسنا . ومن ناحية الصراع فإنه في فاوست إعتمل في مسائل داخلية روحية ، بدلاً من المظاهر المادية الخارجية . كما أن مارلو مزج في مسرحه الأخلاق بالتراجيديا ، إذ لم تعد مهمته تصوير المأساة أو الفاجعة ، بل تتبع نمو الشخصية وتطورها ، وتحول البطل من الثقة بنفسه الى إدراك خطئه[1] . فكانت مسرحيات هؤلاء وغيرهم تعالج المشكلات التي تهم الانسان متوسلة في ذلك الكنايات والتورية والنهايات المضحكة والمبالغات ، وتتخللها المشاحنات الذهنية والعقائدية .

ومع بداية القرن السادس عشر إزداد تأثر كتاب الدراما الانكليز بالايطاليين والفرنسيين ، فأخذوا عن الايطاليين الحبكة الطويلة ، وعن الفرنسيين بناء الحبكة واستعمال السجع ، وربط الحدث المعين بما يعتقد أنه حقيقي . لكنهم تجاهلوا الوحدات والكورس ونقاء الأسلوب . كما أن التوسع التجاري والنهضة العلمية والتقدم المعرفي والتحول في الفكر الديني ، كل هذا وذاك كان مرتبطاً بنهضة الدراما الإليزابثية . وعلى العموم فإن المسرح الاليزابثي كان المتنفس شبه الوحيد عن هموم الشعب وأشواقه وآلامه ، ومع أنّ المثقفين الأكاديميين كانوا قلائل ، إلا أنّ الشعب كانَ يعتمد على نوع من الثقافة المتوارثة عبر الأمثال والحكم والأقاصيص والتراث ، كما أنه كان قد تدرب على الأجواء شبه

---

(1). رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 90

الفنية ، وبات يميز بين الابداع والتقليد والمحاكاة .

هكذا بدا العالم والانسان في زمن شكسبير ، فهو يواجه إنساناً لم يعد يميز الخير من الشر ، والإيمان من الإلحاد . إنسانٌ إرتادت نفسه السوء والشر ، وحطم الشك عنده كل القيم والأفكار والتعاليم السائدة الموروثة التي لم تعد تجاري التقدم العلمي والعقلي . فسحقت الأزمات الكيانية النفس البشرية ، وتناقضت النفوس ونهشتها مخالب الشر والرذيلة ، فطلبت الخلاص الفردي وانتهاز الفرص المؤاتية لاقتناص اللذائذ(1) . هذا هو الواقع السياسي في عصر شكسبير الذي أخذ شخصية بولونيوس في مسرحية هاملت عن مكيافللي . لكنه وان تأثر بهذا أو ذاك إلا أنه صدر عن عبقريته الخاصة به ، وأبدع لذاته النماذج الرؤيوية الحية المستمدة من تفكيره بالانسان والقدر وبأنشوطة الحياة والموت .

وإذا نظرنا الى المجتمع الإليزابثي نجد أنّ شكسبير على قدره ومثاله ، خصوصاً أنه نجح في الكشف عن التناقضات الداخلية ، وأحدث هزة فصلت بين أنهيار النظام الاقطاعي ونشأة النظام الرأسمالي وقيام البرجوازية . ففي هذه الانتقالة التي مثلها شكسبير كانت معاناة الولادة ، ولادة عالم شجاع جديد. تميزت آماله وأفكاره بملامح ثلاثة : أولها إنسان يكسر حدّة الولاء للفكر القديم ، ويهدم جدار الرتابة والجمود ، ويتحرر من قيود ومخاوف غير مرئية ردتها أفكار العصور الوسطى الى قوى غير إنسانية . ولقد تفتحت في حركة هذا الإنسان مواهب ثرّة ، فاجتمع لديه تأمل المتفلسف وتجريب العالم وإبداع الفنان ورؤية الحكيم . فوقف إزاء العالم معتداً بحريته وإرادته وإختياره ، ومزهواً باكتشاف ذاته الإنسانية الفريدة . وثانيها قوة اجتماعية جديدة وليدة هي الطبقة البرجوازية التي أخذت تتمتع بالقوة والنضارة والنشاط والطموح . وثالثها نظرة رحبة الى العالم تقضي على حدود الامارات الاقطاعية لتقيم الأوطان الحديثة أو تقضي على الضيق الانعزالي لتصل الى الأمة والقومية ، وأكثر من ذلك تتجاوز حدود القارة الأوروبية وتصبح إنسانية في تطلعاتها وأفكارها .

وفي تطلعنا الى نتاج شكسبير نجد الملمح الأول ـ الانسان ـ حاضراً حضوراً أكيداً في أبطاله ، فهو نتاج عقلانية عصر النهضة ، متحرر من الرؤية الكنسية للعالم ، حر التفكير ، مطلق الإرادة ، متفتح الوجدان . أن يكون ، معناه أن يفعل ، وفعله بشري خالص وليس تمثيلاً لقوى غير بشرية . وهذا الفعل البشري يستوجب الصراع والاختيار ، وتجتمع فيه الدهشة والحيرة والاكتشاف والمواقف الباكية والمضحكة . والإنسان الشكسبيري ، في

(1) حاوي (ايليا) ، شكسبير ، ص 52

عالمه ، موضع احترام المجتمع وإجلاله ، كما أنه مزهو بفرديته التي لم تتحول الى شيء من الأشياء . ونجد الملمح الاجتماعي الثاني في نمط البطولة الشكسبيرية ومثله الأخلاقية ، فالبطل الشكسبيري ليس ذلك الاقطاعي ، ولا البرجوازي الجامد . وإذا كان من النبلاء والسادة والأمراء والملوك ، فإنه قضى على إمارات النبل فيهم ونقاوة الدم الى حد بعيد ، وأجرى في عروقهم دماء بطل النهضة الساعي الى رأب الصدع بين الفرد والمجموع والمجتمع ، والساعي الى القضاء على التناقض بين مطالب قلبه وشرفه ، ومصالح المجموع والوطن جميعاً . وأما المثل الأخلاقية الشكسبيرية فلم تكن في قواعد وأعراف طبقية ضيقة ، بل شملت هموم بشرية وإنسانية عامة ، مما أبقى تراث شكسبير حياً خالداً . والملمح الثالث فيتجلى في تصويره للذوق الشعبي ، وفي صياغة المشاعر القومية ليس في موطنه فحسب ، بل تجاوز ذلك الى المشاعر القومية العامة ، والى إنسانية رحبة ، مستلهماً تاريخ الشعوب القديمة ليعقد بينهم الأواصر ويجعل من حياتهم مسرحاً حياً تتجلى فيه إنسانية الانسان الحقة[1] ، وفي الالتفاتة الى هذه الملامح تتضح صورة المجتمع الأليزابثي .

وإذا نظرنا إلى العصر الإليزابثي من زاوية المدارس الأدبية ، نجد أن الكلاسيكية امتزجت مع الرومنسية التي أصبحت من سمات العصر ، فالمشاهدون مثلاً كانوا يرون فتى يمثل دور فتاة في مشهد غرامي يتقبلون ذلك عوضاً عن أن يسخروا من عدم انطباقه على الواقع والعصر ، وكانوا يستحسنون منظر الحبيبين كما لو كان حقيقياً . أو كانوا يرون الأولاد يقومون بأدوار الجنيات الجميلات في حلم ما ، فيطيرون بأجنحة الخيال الى عالم الجن حباً بالإستزادة والاستمتاع بالمسرحية . ويضاف الى ذلك أن تمثيليات البطولة في هذا العصر كانت رومنسية في معالجتها لشؤون الحب والشرف وغير ذلك . غير أن الرومنسية لم تكن الوحيدة التي امتزجت بالكلاسيكية ، فبن جونسون استطاع الجمع بين الكلاسيكية والواقعية ، فأدخل بذلك نوعاً جديداً من الإيهام في المسرحية الانكليزية ، وخصوصاً على صعيد الخبرة اليومية[2] .

(2) شكسبير : بطاقة حياة : يقف المرء أمام بطاقة بعض المشهورين إجلالاً لعظمتهم ، حائراً في تناول سيرتهم ، تتملكه الرهبة والحيرة في آن . ونحن في وقوفنا أمام بطاقة شكسبير سنتجاوز الأمور العادية التي لا تغني البحث ، فضلاً على أنها أضحت من المسلمات . فشكسبير (1564 -1616 م) ترك مدينته ستراتفورد حوالي سنة 1584.م ، ولم

(1) تليمة (عبد المنعم) . مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص 65 -67

(2) ماركس (ملتون) ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1965 ، ص 260

يتم تعليمه الرسمي لضيق ذات اليد ، وظهر في لندن حوالي سنة 1592 م . وهذه السنوات الثماني الغامضة في حياته ، هي فترة التكوين العقلي في حياة أي إنسان بين سن العشرين والثلاثين ، هي المفتاح الحقيقي لثقافة شكسبير . ويغلب على الظن أنه زار كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا والأراضي الواطئة في فترات مختلفة من حياته . والمتصفح لأعمال شكسبير يعثر في مسرحية هنري الخامس على حوار طويل بالفرنسية ، مما يدل على أن شكسبير كان ملماً بهذه اللغة ، بل ان في أعماله المختلفة ما يدل على أنه كان ملماً بالايطالية . بالإضافة إلى أدلة أخرى في أدبه تشير أنه كان مطلعاً على أهم التراث اليوناني والروماني الذي كان أقله مترجماً الى الإنكليزية وأكثره لا سبيل الى قراءته إلا في اليونانية أو اللاتينية . وهذا يعني أنه كان يعرف التراث اليوناني واللاتيني ، كما كان يعرف الفرنسية والايطالية معرفة جيدة تمكّنه من الاطلاع على المصادر الأدبية والتاريخية في مظانها[1] . ولكن هناك آراء تقول أنّ شكسبير كان رجلاً ربع متعلم أو نصف متعلم على أكثر تقدير . فبن جونسون أحد معاصريه يزعم أنّ شكسبير كان يعرف لاتينية قليلة ويونانية أقل ، وهذا ما يجعلنا أمام حيرة . إذ كيف يمكن لمثل هذا الرجل أن يقدم أدباً عظيماً يدل على فلسفة عميقة وثقافة واسعة ، مما يجعلنا نؤيد الرأي القائل بمعرفة شكسبير لعديد من اللغات الأوروبية . فلقد ترك شكسبير قصيدتان هما « فينوس وأودونيس » 1593 ، و« اغتصاب لوكريس » 1595 ، وقصيدة رمزية هي « العنقاء واليمامة » 1601 م ، و154 قصيدة منظومة في قالب السونيتة 1609 ، بالإضافة الى 37 مسرحية . والسونيتة عبارة عن مقطوعة شعرية غنائية مؤلفة من 14 بيتاً وتلتزم ترتيباً خاصاً للقوافي ، وتعالج موضوعات الحب والموت وتأملات الحياة عامة ، بالإضافة الى أنها قالب محدد من الشعر أخذته الآداب الأوروبية عن الشاعر الايطالي بترارك الذي خلّد غرامه لحبيبته لورا في سونيتاته . وقد انتقل هذا الفن الى انكلترا عن طريق إيطاليا وفرنسا ، ولا سيما من خلال رونسار وشعراء البلياد ، والسونيتة في النهاية مأخوذة عن صقلية ولعل لها علاقة تاريخية بالموشحات الأندلسية . ولقد بلغ بها أسلاف شكسبير ومعاصروه درجة عالية من الإتقان والدقة . وسونيتات شكسبير تعد لغزاً من الألغاز التي أحاطت بحياته ، فلا يعرف بالتحديد متى نظمها ، ولعلها تعود الى ما بين 1592 -1598 ، وكانت تتداول بين أصدقائه كمخطوطات ، الى أن طبعت في أثناء حياته سنة 1609 . واللغز في هذه السونيتات أنها توجه الخطاب باستمرار الى فتى جميل ، وليس هناك أية شبهة في أن المخاطب ذكر ، لأن الضمير المستعمل هو ضمير المذكر باستمرار ، ولأن شكسبير كان يستخدم كلاماً في غزل المذكر مما يجعل الباحثين بلا استثناء تقريباً يجزمون بأن شكسبير كان

(1) عوض (لويس) . البحث عن شكسبير ، سلسلة كتاب الهلال العدد 167 سنة 1965 ، دار الهلال ، ص 266

مصاباً بالشذوذ الجنسي، وانه كان بالفعل يعشق فتى من فتيان عصره إحتار الباحثون في تحديد هويته ، خصوصاً أنها مهداة الى شخص مرموز له بالحروف الأولى من اسمه وهي مستر « و. هـ. » المنجب الأوحد لهذه السونيتات حسب تعبير شكسبير . فمنهم من ذهب كدوفر ويلسون أنّ ذلك الفتى هو وليم هوبرت ، وأن الشاعر المنافس لشكسبير في حبه هو تشابمان . وذهب بعضهم كراوس أنه وليم هارفي وأنّ الشاعر المنافس هو كريستوفر مارلو ، وذهب الآخرون كلسلي هوتسون 1568 -1631 م أنّ ذلك الحبيب هو وليم هاتكليف[1] . وأما مسرحيات شكسبير فسنرجيء الكلام عليها الى حين .

ولم يكتف الكتاب والمؤرخون بالاشارة الى السنوات الغامضة في حياة شكسبير وإلى سونيتاته ، بل تناولوا وجوده أو عدمه . ففي سنة 1857 زعمت الكاتبة الاميركية ديليا بيكون أن مؤلف تلك الأعمال ليس إلا اللورد بيكون ، وعضدها في ذلك كتاب انكليز من أمثال و. هـ. سميث ، وأمريكيون أمثال مسز هنري بوت ، وناناتيل هولم ، واغناطيوس دونولي . والمدرسة البيكونية كان أغلب دعاتها من الماسونية ، وركزت أبحاثها على التوفيق في الأفكار والأساليب بين كتابات بيكون وشكسبير . ولكن في سنة 1944 أحصى نورمان توماس بواسطة الحاسبات الإلكترونية أحرف الجر والعطف عند كل من شكسبير وبيكون ، فأثبتت الحاسبات أنه أياً كان مؤلف مسرحيات شكسبير فهو لا يمكن أن يكون لورد بيكون . وفي القرن العشرين حاول بعض العلماء الألمان إثبات أنّ شكسبير الحقيقي هو « روجر مانرز » ، في حين رأى فيه بعض علماء فرنسا « وليم ستانلي » أو « إدوارد فير » . وذهب غيرهم أمثال « كوفمان » أنه « كريستوفر مارلو » الذي ولد أيضاً في عام 1564 وتعلم في كامبريدج ، وقيل أنه قتل أو إختفى تحت إسم شكسبير في عام 1593 م[2] . ويتجاهل القائلون بهذا الرأي أنّ مارلو بلغ نضوجه الفني في الثمانينات من القرن السادس عشر ، بينما لم تنتشر بواكير نتاج شكسبير حتى أوائل التسعينات وهي مختلفة عن نتاج مارلو في النسيج الشعري والمسرحي ، كما أن السجل الرسمي للآثار الأدبية يظهر أنّ ثمة مسرحيات سجلت باسم شكسبير في زمن متقدم وقبل موت مارلو أو إختفائه المزعوم ، ولكن ثمة موضوعات مشتركة بين الكاتبين كمسرحية تاجر البندقية ، إلاّ أنّ نزعة مارلو إلحادية جريئة ، لا نعثر على مثلها في مسرحية شكسبير .

ويرى آخرون أنّ شكسبير موجود فعلاً وليس هو اللورد بيكون أو كريستوفر مارلو أو غيرهما . لكنه شارك غيره أو شاركه الآخرون في الكتابة والتأليف ، وخصوصاً قبل عام

---

(1) عوض (لويس) . البحث عن شكسبير ص 256.

(2) المرجع السابق ص 240

1595 ، حتى كاد يصعب التمييز بين نتاج شكسبير الخاص ونتاجه المشترك . فالمتطرفون في هذا المجال أمثال « روبرتسون » يرون أنّ ريتشارد الثالث ، وريتشارد الثاني ، وهنري الخامس ، ويوليوس قيصر ، وكوميديا الأخطاء كلها ليست من عمل شكسبير ، بل هي من عمل مارلو . وينسب غيرهم روميو وجولييت الى الشاعر بيل ، وسيدان من فيرونا الى الشاعر جرين ، وترويلوس وكريسيدا ، والخير فيما ينتهي بخير ، ودقة بدقة الى تشابمان . لكنهم يرون أنّ شكسبير تناول كل هذه الأعمال التي وضعها الغير بالتعديل والاعداد والتمثيل . ويستند أصحاب هذا الرأي الى أدلة داخلية من باطن النصوص ذاتها ، ينصب أغلبها على الأسلوب والعروض والهجاء وأسماء الاعلام ولوازم الشعراء وغير ذلك . ولكنها حجج غير كافية لأن أدباء العصر الاليزابثي كانوا أبناء مدرسة واحدة وبيان يتشابه ، حيث يصعب جداً تمييز أسلوب أحدهم من أسلوب الآخر .

وأما المعتدلون أمثال دوفر ويلسون ، ويولارد فيرون أنّ روميو وجولييت ، وهنري الخامس ، وهاملت هذه فقط كانت مسرحيات موجودة فعلاً قبل عام 1593 ، لكن شكسبير قوّمها وأصلحها وأعدها للتمثيل . ويذهب غيرهم أنّ شكسبير إشترك مع غيره من المؤلفين في هنري الثامن وربما في ترويض الشرسة ، وبريكليس ، والقريبان النبيلان ، وإدوارد الثالث ، وجميع ما تبقى مما نسب الى شكسبير من مسرحيات هي من قلمه فعلاً[1] .

وفي النظر الى نتاج شكسبير من زاوية نتاجه المنشور أو المسجل ، نجد أنّه في أثناء حياته لم تصدر أية طبعات إلا من المسرحيات الآتية : هنري السادس الحلقة الثانية ، تيتوس أندونيكوس 1594 . هنري السادس الحلقة الثالثة 1595 . روميو وجولييت ، ريتشارد الثاني وريتشارد الثالث 1597 . خاب سعي العشاق ، هنري الرابع الحلقة الأولى 1598 . هنري الخامس ، هنري الرابع الحلقة الثانية ، تاجر البندقية ،ضجة فارغة ، حلم منتصف ليلة صيف 1600 . زوجات وندسور المرحات 1602 . هاملت 1603 . الملك لير 1608 . ترويلوس وكريسيدا أوبريكليس 1609 . كما أنّ هذه المسرحيات بالاضافة الى عطيل نشرت جميعاً في سنة 1622 بعد وفاته بطبعة عرفت بالكوارتو الأول . وفي سنة 1623 صدرت طبعة عرفت بالفوليو الأول وتجمع نتاج شكسبير المسرحي وهي 19 مسرحية نشرت سابقاً و17 لم يسبق نشرها منها : ماكبث ، يوليوس قيصر ، ترويض الشرسة ، دقة بدقة ، قصة الشتاء ، الليلة الثانية عشرة ، كوميديا الأخطاء ، الخير فيما ينتهي بخير ،

---

(1) عوض (لويس) البحث عن شكسبير ص 249-250

والعاصفة ، وتأتي أهمية الفوليو الأول أنـه من إعداد بعض زملاء شكسبير من الممثلين .

وبالعودة الى الشكوك في صحة نسبة بعض نتاج شكسبير إليه ، أو إتهامه بمشاركة الآخرين له في التأليف ، يجد الباحث إختلاف النصوص الشكسبيرية بين الكوارتو الأول والثاني فضلاً عن الفوليو الأول . ومما يزيد الأمر تعقيداً أن مجرد ظهور إسم ما على طبعة الغلاف آنذاك لم يكن كافياً لاثبات أنه المؤلف فعلاً ، فهناك نصوص كثيرة مزورة للاستغلال التجاري[1] . كما أنّ إشتراك عدد من المؤلفين قد يصل الى سبعة أحياناً كان أمراً شائعاً بين كتاب المسرح[2] في تلك الفترة . وهذه الظروف المحيطة بالتأليف والنشر ، هي التي سببت كل تلك الاشكالات في تحديد ما كتب شكسبير وما لم يكتب ، وما كتبه بمفرده أو بمشاركة الآخرين . ولربما كانت له يد في مراجعة أو إصلاح أو المشاركة في مسرحيات كثيرة كتبت لفرقته والعكس صحيح أيضاً[3]، ولكن ذلك لا يقلل من قيمة شكسبير ويبقيه خالداً الى ما شاء الله له البقاء والخلود .

(3) عطيل في التفرقة العنصرية والخلود الانساني : تعتبر مسرحية عطيل من المسرحيات الهامة التي كتبها شكسبير وهو في قمة نتاجه الفكري ، فهي تأتي زمنياً بعد هاملت التي كتبها سنة 1601 م ، وقبل الملك لير التي كتبها سنة 1605 . فعطيل مثلت في بلاط الملك جيمز الأول في سنة 1604 ، ولعلها كتبت في العام نفسه ، لكنها لم تنشر إلا في طبعة الكوارتو الأول عام 1622 م ، ثم في طبعة الفوليو الأول عام 1623 . ووضع عطيل في مكانها الزمني الصحيح بالنسبة لمآسي شكسبير يوضح الكثير من تفاصيل تطوره الذهني ، ويساعد في إقامة الدراسات المقارنة لأبطاله التراجيديين ، والقاء الضوء على بعض مواقفه من الحياة . ويجد الدارس المتمعن لنتاج شكسبير عبارات وصوراً وإشارات تسربت الى الملك لير من عطيل ، وليس هذا سوى خيط من شبكة خيوط معقدة حاكها ذهن شكسبير الفذ ليصور في أقل من عشر سنين نواحي وأعماقاً انسانية لم يتحقق لها مثيل في تاريخ المسرح في

(1) مثال ذلك أن اسم وليم شكسبير يظهر على صفحة الغلاف وفي سجل المطبوعات على أنه مؤلف مسرحيات « مأساة يوركشاير » و« المتلاف اللندني » و« السيرجون أولد كاسل » وهي مسرحيات لا علاقة له بها. وهناك مسرحية نشرت في أثناء حياته وتحمل الحروف الأولى من اسمه وعنوانها « العهد المضطرب » ولكن تبين أنها هي التي استقى منها مسرحيته الملك جون .

(2) فمثلاً مسرحية ديدو تحمل اسم الشاعرين مارلو ، وناش ، ومسرحية المرآة تحمل اسم الشاعرين جرين ، ولودج . ومسرحيات « جوربودوك » « جوكاست » و« مصائب الملك آرثر » وغيرها يتراوح عدد مؤلفيها بين اثنين وسبعة مؤلفين .

(3) عوض لويس) البحث عن شكسبير ص 251-252

أية لغة عرفتها الحضارة الانسانية[1] .

والمصادر التي إستقى منها شكسبير مسرحيته فهي متعددة ، يأتي في طليعتها كتاب إيكاتوميتي للكاتب الايطالي جيرالدي سنثيو التي نشرت عام 1565 ، ولعل شكسبير إطلع عليه في أصله الايطالي أو ترجمته الفرنسية . وكذلك يظن أنه تأثر بمسرحية ديكر وميدلتون « المومس الشريفة » التي أنتجت في عام 1604 م ، كما يجد الباحث في أحد المراجع الايطالية الصادر عام 1882 إشارة الى جريمة حدثت في البندقية ، قتل فيها أحد نبلاء البندقية زوجته في عام 1602 م[2] . وما دمنا في سياق البحث على مصادر عطيل وقبل أن نتناول قصة عطيل في أصلها الايطالي وفي المعالجة الشكسبيرية ، نحث الباحثين على كشف المصادر العربية في الفكر الشكسبيري . فشكسبير جعل عطيلاً عربياً من المغرب في أعماقه وثنية الجاهلية العربية ، كما أخذت طباعه عن العرب شدة الغيرة والإيثار للعرض والقتل من دونه . وفي مجريات عطيل أشباه في قصص العرب ، فهو كعنترة في حسن طويته وطباعه ودواخله النفسية ، وفي سواد جلدته وحبه وشجاعته ، وفي الكر والفر وانتزاع الاعتراف به والسيادة على حكام البندقية هنا وقبيلة بني عبس هناك . ويجد الباحث أيضاً في تراث شكسبير ملامح المعلقات ، ففي هاملت يحمل رسول الى ملك انكلترا رسالة تأمر بقتله ، كما جرى لطرفة ابن العبد مع الملك عمرو بن هند ، وفيها أيضاً عودة طيف والد هاملت التي تشبه الطيف العربي الذي يهيم في الفلوات صائحاً إسقوني إسقوني ، ولا يكف عن النداء حتى الارتواء من دم القاتل[3] . فصلة شكسبير بالمعلقات والفكر العربي والاسلامي عموماً ، تصلح لأن تكون موضوعاً أكاديمياً .

وبالعودة الى قصة عطيل في إيكاتوميتي نجد أنها بسيطة وعادية ، شخصياتها ديدمونة الحسناء ، ومغربي أسود اللون ، وحامل العلم وزوجته ورئيس الفيلق . وتروى الحكاية بطريقة السرد القصصي التي نادراً ما تجعل من الحوار طريقاً الى المعالجة النفسية . وملخصها أنه كان يعيش في البندقية يوماً رجل مغربي أسود اللون يجله حكام البندقية ونبلاؤها لشجاعته وعبقريته العسكرية ، ولقد أحبته لشجاعته ومروءته سيدة رائعة الجمال ، فبادلها الحب وتزوجها وعاش معها عيشة راضية ، رغم معارضة ذويها لهذا الزواج في بادىء الأمر . وتصور الرواية حامل العلم رجلاً حقيراً حسوداً ، حاول الحصول على وظيفة

---

(1) شكسبير (وليم) عطيل ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص 7

(2) عوض (لويس) البحث عن شكسبير ، ص 181 -182

(3) حاوي (إيليا) ، شكسبير ، ص 324 و370 -371

رئيس الفيلق فلم يفلح ، وحاول التقرب من ديدمونة فقابلته بالصد . فأخذ يصور للمغربي أن علاقة آثمة تستفحل بين رئيس الفيلق وديدمونة ، مستغلاً حسن طوية كل منهما ، ومستنفذاً حقارته وحقده ودسيسته . ونجح أخيراً في اختلاس منديل ديدمونة ورميه في مسكن رئيس الفيلق ، ليكون برهاناً أمام المغربي على خيانة زوجته له ، وليأتي الحكم عليها بالموت ضرباً « بجورب مليء بالتراب » بيد المغربي الذي قتل في النهاية بيد أحد أقرباء ديدمونة . أما حامل العلم فيعتقل لصلته بقضية أخرى فيموت تحت التعذيب .

إستقى شكسبير هيكل القصة من إيكاتوميتي وأجرى عليها تعديلات من التاريخ أو من فكره الفذ الخلاق ، حتى بَعُدَ الشبه بين الأصل والفرع الذي غدا إنسانياً خالداً . فاسم ديدمونة أخذه شكسبير من ايكاتوميتي ، وإسم ياغو وهو حامل العلم في الأصل الإيطالي أخذه شكسبير من تاريخ هولنشيد ، وهم من أهم مصادره ولا سيما في مسرحياته التاريخية . وزوجة حامل العلم الحسناء الفاضلة عند سنثيو أصبح إميليا ، ورئيس الفيلق أصبح كاسيو . ولم يقتصر الأمر على تغيير التسميات ، فهذا أمر شكلي لا يحقق الخلود لأية رواية أو مسرحية أو نتاج أدبي . فالفنان المبدع من أخذ عملاً أدبياً بسيطاً وخلقه خلقاً جديداً ، وبث فيه من إبداعه الفني والفكري ليسطر به قصة إنسانية خالدة ، وهذا شأن شكسبير من نتاجه جميعاً .

تلقف شكسبير إذاً قصة عطيل من الأدب الإيطالي ، ومنحها بعدها الانساني الخالد . فشكسبير كان يعي أن حقيقة الوجود ليست هي الحقيقة الطافية ، المبذولة ، المقبولة من الذهن والعرف ، وأن ثمة حقيقة أخرى تستر عليها العقل ، أو خذل من دونها ، ورفضها المنطق لأنه قصّر عن الالمام بمكنوناتها وخفاياها . وهكذا بدا لشكسبير أنّ في سلوك ذلك الرجل الأسود الذي تقدم في موطن الحضارة ، تصرفاً أبعد من جريمة قتل بين زوجين ، وأن في ذلك التصرف يشترك التاريخ والحضارة وعِقَد لا حدّ لها من حتميات العرق والجنس واللون ، ومن طبائع البداوة ووحشية الحضارة ، وصور النّقص والعاهة المترسبة في قاع ضمير الفرد والمجموع[1] .

وفي رحلتنا مع شخصيات المسرحية الرئيسة ظاهراً وباطناً ، نجد أن عطيلاً سليل أرومة ملكية ، بلغت الذروة وتخطت حدود الرق والقبول بواقع الوجود . أراده شكسبير سليل الملوك ليخلق منه نموذجاً متفوقاً ، فيه إطلاق وتعميم وشمولية ساعدت في جعل العمل خالداً . وبالإضافة الى ذلك فهو متفوق في ذاته ومآثره الخاصة ، شجاع بلا حدود ،

---

(1) حاوي (إيليا) . شكسبير ، ص 324 و370-371

مخلص بلا حدود ، يسعى دائماً الى التقدم في مدارج العلى والمجد، لا ينقاد للواقع أو يهادن نفسه والوجود . يرفض السكينة والخلود الى الحياة الهانئة ، ولا يقبل السأم أو الحياة الأليفة الروتينية ، مما جعله يتمرس بالوجود ويقتحم المشقات ويتعرض للموت . فاكسبته الحياة خبرة في دهاء الناس وحقدهم ودسيستهم . ورغم ذلك كان فطرياً في لا وعيه ، يتجه من نقيض الى نقيض في قفزة واحدة ، من الثقة العمياء الى الغيرة العمياء . إعتنق المسيحية لكنه كان يرتد الى وثنية الأجداد كلما مرّ في أزمة ، وثنية اختلطت فيها الصوفية بالسحر ، بعبادة النجوم ، بالايمان بأن مصائر البشر وأسرار الحياة تحكمها أفلاك السماء وأبراجها . وما مناجيات عطيل للنجوم الطاهرة والسماء المرمرية الا شواهد على وثنية المغاربة قبل إسلامهم . وما حكاية المنديل الذي نسجته والدته وطرزته بالنقوش السحرية وأهدته الى زوجها كي لا يتحول عنها حبه مدى الحياة الا نموذج من نماذج الايمان بالسحر[1] . وهذا المنديل أهداه عطيل ، بدوره ، الى حبيبته ، لكنه تحول الى أداة تناقض فغدا باعثاً للقلق والموت ، بدلاً من الحب والحياة ، خصوصاً أن المهداة كانت تمثل الحضارة والمدنية .

كان يعتمل في لا وعي عطيل إذاً ، عالم خرافي أسطوري ، فيحسب الوهم حقيقة ، فهو حين يقاتل إنما يقاتل أشباحاً وأطيافاً تراءت له . فهو يمثل حكاية بني قومه في تاريخهم وصراعهم مع قوى الطبيعة والكون . تراءت له ديدمونة فخاً نصبته المدنية المخاتلة وشركاً من شراك الانسان الأبيض الذي يستحل كل أمر في سبيل تحقيق غايته السادية . فالغيرة التي كانت تتقطر من نفسه إنما كانت نابعة من عرقه ولونه وحسبه ونسبه ، ومن عقدة البداوة . خيل اليه أنه نجا من المهانة السوداء ، لكن السواد طبع نفسه بطابع لا يزول ، كان السواد يتسلل اليه من الداخل ، فظل يشعر بالعاهة واللاتكافؤ ، مصيره هو مصير الانسان الذي يحمل وقر الخطيئة الأصلية التي تلد معه ولا تموت الا بموته الدرامي الفاجع . كان ينهد بفعله وعمله الى التكافؤ والتعادل مع البشر ، لكنه لا يعتم أن يتجاوز أشواطهم حتى يلفي نفسه حبيس الماضي الذي يشده الى الوراء . فكأن الانسان عاجز عن تغيير قدره ، وكأن الارادة التي تمثل مجد الانسان ، تقف عند حدود معينة قاصرة ، ويظل المرء مدموغاً بعاهته الأصلية .

فالسواد الراني على وجه عطيل ، والعاهة التي ورثها بالنسب ، تشير الى الظلام القابع في أعماقه ، خصوصاً أنه أحب ديدمونة وهي ابنة البياض والنور والحياة والفرح ، والوضوح والحرية ، والتفوق والتقدم . فعاش في دوامة النقص واللاتكافؤ التي اتسعت

---

(1) عوض (لويس) البحث عن شكسبير ص 198

وغدت مشكلة كونية إنسانية . وهذا يعني أن زواج الأبيض والأسود مخالفة كونية ، ومحاولة فاشلة لتآلف الأضداد في الوجود ، ونقض لكل حتمياته . فالبياض في اعتقاد عطيل يعني الطهارة والعفة ، والخير والجمال . والسواد يعني الدنس والشر والقبح والعاهة ، وفي ذلك يستحيل الالتقاء ، وساعة يستولي على عطيل هذا اليقين ويدرك استحالة مؤالفة الأضداد في العالم ، وان الزواج الذي عقده لم يعدّل أمراً من نواميس الوجود وحتمياته يرتد الى قاتل ، يقتل ديدمونة ويقتل نفسه ، فاقتران البياض بالسواد أوهمه أن الأبيض والأسود تمازجا ، وشكلا لوناً واحداً ، لكن شيئاً لم يتغير فحدث القتل . وبذلك أصبحت مأساة عطيل وجودية يصارع من خلالها الأشخاص والأحداث ، ويصارع الوجود وقدره وطبيعته ، لكنه لم يفلح ، فأطبق عليه جدار العالم كله سواد بسواد ، وجهه أسود ، ووجه ديدمونة تحول في نظره بعد الخيانة الموهومة الى أسود ، وبذلك إسودت الحياة وإسود القدر .

ولقد كان في عقل عطيل صورتان لشخصية ديدمونة ، إحداهما ملوثة والأخرى طاهرة ، ولم يكن يستطيع إحياء الأولى ، إلا بقتل الثانية . وكان يواجه في داخل نفسه رجلين أحدهما ملوث والآخر بريء ، أحدهما أسود كالفحم والآخر أبيض كالثلج . هذه حقيقة الأبيض والأسود في مأساة عطيل ، إنها ليست تقابلاً بين المغربي الأسود والبندقية البيضاء ، ولكنها تقابل ومواجهة بين الخير والشر ، بين النور والظلام ، داخل النفس وخارجها على مستوى الانسان والكون جميعاً . إنها رمز للنقاء الرمزي الرهيب بين سواد الوجه وبياض القلب في مقابل الوجوه البيضاء والقلوب السوداء . فقصة عطيل شريحة في قصة التضاد لأزلي حيث تبلغ المأساة ذروتها حين ترى الكائن الأسود في عطيل يقدم روحه البيضاء في شخص ديدمونة قرباناً على مذبح الحب ، وإن جو القداسة الذي أحاط به شكسبير قتل ديدمونة كفيل بأن يبرز هذه الأبعاد الكونية ، ويخرجها عن مجرد قصة تدور حول فظائع الغيرة البلهاء الى مأساة الانسان نفسه حين يفترس جسده الأبيض ثم ينتحر ، فيقدم جسده الأسود كفارة لخطيئته ، وبهذا تتم الدورة الأخلاقية العظمى التي حدثنا عنها أرسطو قائلاً : إنها وراء كل فكرة تراجيدية ، دورة الجريمة ثم العقاب فالغفران[1] .

فعطيل شكسبير لم يعد شديد الغيرة مزاجاً ، بربري إعتنق المسيحية فاكتسب بعض حضارتها ، كما أنه لم يحتفظ في أعماقه بالعواطف الهوجاء التي يتصف بها دمه المغربي ، ولم يحتفظ بالريبة المألوفة لدى الشرقيين تجاه عفة المرأة كما صوره سنثيو ، بل إرتفع فوق ذلك كله وأضحت طبيعته وحدة متكاملة ، فإذا وثق في أحد كانت ثقته مطلقة ، يكاد يستحيل عليه التردد أو التلكؤ ، فإذا أحس بالمهانة أجاب بضربة واحدة هوت كالصاعقة ، وإذا ما

---

(1) نقلا عن عوض لويس ، البحث عن شكسبير ، ص 171-172

استبدت به عاطفة كالغيرة ، سعى جازماً في طلب الدليل الفوري أو الانعتاق الفوري ، فإذا اقتنع ضرب ضربة من له سلطة القاضي ، وبسرعة من كاد الألم يقتله ، وإذا ما اكتشف أنه قد خدع أجرى التنفيذ على نفسه وبسرعة مدهشة[1] . فليس غريباً ونحن إزاء عطيل شكسبير أن نشعر بالحب والشفقة والاعجاب وهو شعور قد لا يزاحمه فيه أي بطل شكسبيري آخر . المهم أن شكسبير بنى شخصية عطيل بناء درامياً جديداً فجعل منه بطلاً تراجيدياً . نأسى لمحنته لا مجرد بربري أحمق غيور كما صوره سنثيو ، وجعل من موضوع المأساة دراسة درامية عميقة في الغيرة لا مجرد عظة في مضار الزواج المختلط ، كما درس وبعمق مشكلة التمييز العنصري التي لما تزل تشغل العالم الى اليوم .

والى جانب عطيل كانت تعيش شخصيتان ثانويتان الى حد ما ، لكن كل منها يعتبر نموذجاً من النماذج البشرية التي وجدت في عصر شكسبير وفي كل عصر ، هما رودريغو وكاسيو . فرودريغو كان نموذجاً لرجل المال والشراء ، ممن لا سعادة لهم في نفوسهم ، يسخرون مالهم في سبيل الشهوة ، يحسبون أنهم يعانقون الحياة ، ويغصبون القوانين ، ويفكون عقد الزواج ، ويصرعون المجتمع ، لكنهم لا يعون أن المال قاصر على حدود لا يمكن أن يتخطاها . إنه نموذج لمن سدّت المادة فيهم منافذ الروح والعزم . فهو رمز للبندقية السفلى الغارقة في الشهوات البهيمية . وقد يتضاعف رمزه فيغدو تعبيراً عن الانسان في كل عصر بعد أن فقد الإيمان بالله والقوانين الانسانية . وأما « كاسيو » فلا يحمل وقر العاهة أو اللاتكافؤ كعطيل ، أو الهوى والمادّة ، « كرودريغو » بل يرفض الانصياع لقدر الأشياء وحكمتها في الحياة . نجده يغتبط لزواج سيّده من فتاة جميلة ، ولم يجد ضيراً في أن يكون تابعاً لمغربي أسود . ولم ينشز عن نواميس الحياة المتآلفة ، وهذا ما أدّى الى الانسجام والتوافق بين نفسه والكون . لكن هذا التوافق لم يرق لياغو المريض فدفعه الى شرب الخمرة والسكر إحتفالاً بالنصر وزواج سيّده ، ثم الى إرتكاب الخطأ وإسالة الدماء . مما دفع بسيده عطيل الى عزله من منصبه . لكن ديدمونة المحبّة لعمل الخير تتوسل زوجها ليصفح عن كاسيو ، ويتدخل ياغو من جديد ليزرع الشك في روع عطيل ، ويرسم خيوط خيانة زوجيّة موهومة بين كاسيو وديدمونة . فكاسيو هو أحد الضحايا الهامة في المسرحية ، وان يكن شخصاً ثانوياً ، وذلك لأنه انسان بريء في عالم متوحش .

فكاسيو وياغو من أبناء الحضارة ، لكن الحضارة الإيجابية تمثلت في كاسيو بالرقة في الطبع والتهذيب والإلفة وقتل الطمع والغريزة والاحتفال البريء بسعادة الآخرين ، سمت

---

(1) برادلي (آ. سي) مقدمة لمأساة عطيل ، جبرا ابراهيم جبرا ص 16-19

به هذه الصفات ولطفت طباعه وضاعفت من لياقته . أما الحضارة الأخرى التي تمثلت في ياغو فهي التي فقدت الروح ولم تؤمن بالرقي والتقدم الفعلي ، ولم تتخط شروط البهيمية الأولى في الانسان . وبتعبير آخر فياغو هو الحضارة المادية الفعلية حيث أصبح العقل وسيلة للتفوق في عبقرية الشر ، فهو ذئب حضاري عقلي ، إرتقى عن الفطرة بالدهاء والخبرة في طبائع النفس والوجود ، يرنو الى الآخرين كما يرنو الجلاد السادي الى ضحاياه . وبذلك أصبح ياغو رمزاً للمدنية التي خططت للشر والدمار واتخذت من الفعل يداً تحمل معول الهدم بدلاً من شاقول البناء .

وفي التمعن في دراسة ياغو نجد أنه من العاجزين عن فعل البناء ، لكنه لا يتورع عن أية موبقة ، فمنذ مطلع المسرحية يعمد الى ابتزاز المال من رودريغو ويعطيه لقاءه وعوداً لا تتحقق على أشخاص لا علم لهم بها . لقد باعه ديدمونة زوجة في البدء ، وقبض منه مالاً كي يقنعها بالزواج منه ، وحين غدت زوجة شرعية لعطيل تمادى في وعوده وابتزاز المال . فهو مثال للقواد ، قواد مفترس يستولي على الضحية ويسوقها الى الهلاك . وهو رمز للتآمر ، يتآمر ويخطط ويحبك الأحداث ويسيّر الآخرين في نطاقها فيخدمون جميعاً غايته . أشخاص المسرحية كلهم ضحاياه يتصرف بهم ، يرسم لكل منهم خطة ويقذفهم في حبائلها ثم يلهو بالنظر اليهم متخبطين في شراكها . ضحاياه بريئة ليس بينهم واحد أذنب ذنباً فعلياً . وهو أيضاً رمز للعنصري السادي الذي انتشى بفكرة السيادة والعبودية . آلمه أن يكون المغربي الأسود الطارىء من وراء تخوم التخلف والبداوة والجهل ، سيداً عليه . أسود يأمر البيض فيطيعونه وكان أمس في قافلة العبيد ، يباع على يد النخاس ويزجى بالعصي ! فذلك أمر كانت تستعصى إساغته على ياغو إبن الحاضرة ، الأبيض ، البين البياض . وان تكون زوجة الأبيض في خدمة الأسود ، وأن يستأثر الأسود بأجمل جميلات البندقية ! إنّ في مثل هذا الأمر اغتصاباً بالنسبة الى ياغو ،« فحل » البداوة يغتصب فتاة الحضارة ، كأنه يواقع البندقية كلها ، كأن موجة بربرية وفدت واختطفت روح المدنية في ليلة مظلمة . فوحش الهمجية أو فحلها كما يقول ياغو ، إنما كان يفترس في تلك اللحظة « نعجة » الحضارة . وحش البربرية عاد من مكمنه الذي دفن فيه عبر التاريخ وانقض على فريسته البيضاء ! وكأنه دنّس قروناً من الكفاح البشري للتحرر من الوحش[1] . والمتمعن في مفردات ياغو « فحل ، وحش ، أسود ، بداوة » و« نعجة ، فريسة بيضاء ، حضارة » يدرك البعد الحقيقي لخلود شكسبير ، فشكسبير كان يعيش دوامة الفكر الاستشراقي الذي جعل من

(1) حاوي (إيليا) شكسبير ص 361 و329 ، 349

الشرق رمزاً للفحولة والوحشية والسواد والظلام والجهل والبداوة والبربرية ، وجعل من الغرب رمزاً للنقاء والحضارة والتقدم . وهو يعي أيضاً أن في أساس واجبات الحضاري تغليب الخير والصلاح والأبيض على الأسود ، فكيف لو كانت تلك الأفكار هي النعجة والفريسة المعرّضة للانقراض بين قوائم فحول الشرق ووحوشهم وبرابرتهم . فشكسبير إنتقد الفكر الإستشراقي السائد آنذاك ولما يزل، بل على العكس جعل من ياغو وحشاً حضارياً يسوس بعقله الأوروبي ودسائسه الحضاريةالناس وقيمهم والمجتمع وأفكارهم الانسانية[1]. فياغو يعمل عمل الضمير الأوروبي العام، مستفيدا من رواسب التعصب العرقي والجنسي ، يحرك وتراً ملتهباً وعصباً محموماً ، وهو لا يفعل ذلك عن إيمان إيجابي بقيم الحضارة والرقي ، وإنما عن كره قديم لذوي السحن السوداء ، وحقده العرقي على عطيل والج في باب الغريزة ، وكمزاج وحقد دفين .

وياغو رمز للحضارة المادية ، هو رجل صنعته الحضارة العصرية ، يرى أن العالم قطيع من الذئاب النهمة المسعورة المتخفية بثياب الحملان . فهو تلميذ مكيافللي وتطبيق لأفكاره في الأخلاق والسياسة ، تلك الأفكار التي لم يبتدعها مكيافللي إبتداعاً ، بل مثل بها ضمير العصر وضمير الانسان الجديد الذي يحيا على حطام الآخرين ، الانسان الفردي المغتصب ، غير المؤمن بالعاطفة والرحمة والحنان والصداقة ، الانسان الذي مات الله في نفسه ، وأخذ العقل هدياً له دون الضمير ، فأصبح العقل صنو الشيطان[2] . يوسوس له الانتقام ممن يظن أنهم بخسوه حقه ، وتتملكه نزعة مادية أو شهوة الى الخراب ، فيطرب لمشاهدة أشلاء ضحاياه متناثرة على أديم الموت والرعب .

فشكسبير إستل ياغو من أضلاع المجتمع ، فهو موجود كأجزاء متناثرة في ضمائر البشر ونفوسهم لمّ شكسبير شعثه ووصل فيه ما انقطع وكساه لحماً وأجرى فيه دماً ، فأصبح انساناً فقد الله والإيمان وجف فيه ينبوع القلب وتحجر العقل ، غدا قايين الذي قتل أخاه ليصفو له الوجود ، الانسان الذي فقد الجنة ونعيم العاطفة وأية علاقة من العلاقات البشرية ، فقد الأخوة الانسانية ، هو خلاصة الحضارة المادية الخارجة من إهاب القرون الوسطى ، وشكسبير حين أبدعه إنما كان يحكم على عصره الذي سادته الوحوش الصامتة أمثال ياغو في الأخلاق والقيم والسياسة والتجارة وحكمت قوانين المجتمع وعاداته وأعرافه . وياغو هو الجزء الخبيء من شخصية عطيل نفسه ، أو الوجه الآخر من تكوينه

(1) أفكار شكسبير هذه جعلت الناقد اليهودي جيمس بولدوين يكره شكسبير ويتهمه بالعنصرية ، خصوصاً وأن تاجر البندقية ترسم صورة بشعة لليهودي المرابي شيلوك .

(2) حاوي (إيليا) ، شكسبير ، ص 358

النفسي ، سلخه شكسبير عن نفس عطيل وجعل له وجودا مستقلا كاملا الى حد التجسيد العام في عالم الواقع لا في عالم الوهم ، أو قل هو تجسيد للأفعى الماكرة القابعة في قرارة كل منا ، أو هو ما يسمى في علم النفس بالأنا الأخرى لعطيل المناقضة له ، وبتعبير آخر فإن ياغو بمثابة الأنا السفلى ، وعطيل بمثابة الأنا العليا في نفس ذلك البطل المسكين ، فياغو ملازم لعطيل كظله لا جسداً فحسب بل فكراً وروحاً أيضاً . وشكسبير إستل ياغو من أضلاع عطيل هما الأدنى بعضاً الى بعض والأنأى في آن ، الصديق والعدو في إهاب واحد ، ما يحيى وما يميت ، النقيض والنقيض في حالة من التوافق والتآلف ، البداوة والحضارة ، البسالة والنذالة ، الملاك والشيطان ، الضحية والجلاد : فياغو يوقع عطيلاً في حبائله ، يدعوه سيدي وهو سيد عليه ، يخدمه لكنه في الواقع يستخدمه . وياغو كان له وجود فعلي في ذاته ، لكنه كان موجوداً أيضاً في نفس عطيل ، إنه الحركة التي تنبري من الخارج لتوقظ ما كان نائماً في الداخل . كان عطيل يحمل ياغو في نفسه ، وياغو الفعلي الواقعي هو ذريعة لياغو الآخر الذي ولد في نفس عطيل . وخطيئة عطيل أنه لم يذعن للواقع ويتقيد بقيوده وحدوده ، توهم أنه تخلص من سواده الى الأبد ، لكن الواقع يرتد اليه ويوقظ ياغو في داخله . وياغو هذا يمثل ذات عطيلاً القديمة في حين تمثل ديدمونة ذاته الجديدة المتحررة المقبلة على الحياة المنتصرة على هامتها ، وبين ياغو وعطيل تتساقط أشلاء عطيل البطل المخذول المتداعي منذ أن كان في رحم الحياة ، وبقدر ما تتقدم به الأزمة وتعقد أنشوطتها ، بقدر ذلك تتبدى ذاته البدائية الأولى حتى تسفر سفوراً نهائياً يتجسد بالقتل الدامي الذي يقتل به القاتل نفسه فيما يقتل القتيل[1]

والمتتبع لنتاج شكسبير يجد أن شخصية ياغو كانت موجودة في كل من ماكبث وهاملت ، موجودة وجوداً غيبياً ، وتوجه الأحداث والأشخاص عن طريق اللاوعي والخيال والشك . أما في عطيل فياغو موجود وجوداً شخصياً لا غيبياً ، بالإضافة الى أنه موجود في لا وعي عطيل . فياغو شكسبير هو من أهم شخصيات المسرحية ، ولعله البطل الفعلي فيها ،أما حامل العلم في إيكاتوميتي فليس بأكثر من نذل ينتمي الى المدرسة الايطالية المعروفة بهذا الضرب من الشخصيات الشريرة ، جعل منه شكسبير أخطبوط المسرحية ومحورها ، الكل يدور في فلكه ، وينفذ مخططاته ودسائسه ، له الدور الرئيسي في المسرحية ، والوجود الفعلي في لاوعي معظم الشخصيات وإن يكن شخصاً ثانوياً . كتب شكسبير مسرحية عطيل بعدما فرغ من هاملت ، فبينهما تشابهاً في الأسلوب واللفظ والنظم ، وفي عطيل أفكاراً وعبارات وردت في هاملت . فالموضوع نفسه تقريباً يعالجه

---

(1) حاوي (ايليا) شكسبير ص 325

شكسبير لأول مرة في هاملت ، وللمرة الثانية في عطيل ويتكرر بشيء من التعديل في الملك لير . ولكن هذا لا يعني أن الثانية نسخت الأولى ، فبينهما أوجه اختلاف كثيرة ، فعطيل تصنف بأنها من مسرحيات اللوعة ، وهذا الوصف لا ينطبق على هاملت، بالاضافة الى أن عطيل بطل عملاقي ، وكأنه من بقايا عصر بطولي امتد به العمر ليعيش في عالم أصغر ، وهذا إنطباع لا نحسه مع أبطال هاملت . فعطيل من دون مآسي شكسبير كلها ، أشدها إثارة للألم والرعب ، فمنذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها تجربة البطل ، يقع قلب القارىء وذهنه في ملزمة مشدودة ليعانيا أقصى إرهاصات الشفقة والخوف ، أقصى الامتلاء بالعنف والكراهية . ومسرحية عطيل تخلق فينا أحاسيس الاضطهاد والقدرية المظلمة ، والانحباس في عالم ضيق نسبياً . وهذه الأحاسيس تثار فينا في ماكبث في صراع البطل الخارجي وفي داخل نفسه معاً ، وتثار أيضاً في هاملت وذلك يتزايد برضا البطل بالأحداث المصادفة التي تعتبر تقريراً إلـهيّاً . أما الملك لير فهي المأساة الأقرب الى عطيل من ناحية الظلامية والقدر والمنية ، ولكن الصراع في الملك لير يتخذ أبعاداً هائلة بحيث يبدو للخيال أنه يقطع أشواطاً أكبر من الأرض نفسها . ولكن الخيال في عطيل لا يعرف هذا الاتساع ، وهو أشد ارتياحاً بمشهد مباشر لاناس كرام يقعون في أحابيل لا نجاة لهم منها ، بينما يقلل بروز الدسيسة من الأحاسيس بأن الكارثة تعتمد على الشخصية ، ويؤكد الدور الذي تلعبه الصدف في هذه الكارثة على الاحساس بالقدر الذي نشعر أنه يتحيز للأنذال ، فليس غريباً أن تفعل عطيل في أنفسنا كما لا تفعل هاملت أو مكبث ، وكما لا تفعل الملك لير إلا بمقدار[1] .

ويمكن القول أنّ شكسبير طور النتاج المسرحي ، بل خلقه من جديد ، تحكم في وسطه ، بينما بقي الآخرون أسرى لذلك الوسط . كان يبني حبكاته بمقدرة لم يجاريه فيها أحد . بالإضافة الى أن اختياره للكلمات كان دقيقاً ، واختياره للأشكال كالذروة والتناقض وغير ذلك ، فكان منوعاً وقليل التعقيد . كما أنّ تطور خياله لم يكن مرتبطاً بالموضوع وحده ، بل ارتبط أيضاً بمحاولة التعبير عن الاحتياجات السيكولوجية . ولقد وصف شكسبير بأنه نموذج للفنان العظيم الذي يعيش « خارج نطاق الزمن » ، وان المرآة التي كان يمسكها في مواجهة الطبيعة تعكس « أبدية الفكر وأبدية الانفعالات » إذ أنه كان منشغلاً بعمق بمشكلة الطموح الفردي ، وبالإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير بيئته وربما قدره ، ولكن عن طريق تحقيق العدالة والتوازن الاجتماعي مما أبقى عمله خالداً[2] .

---

(1) برادلي (آ. سي) ، مقدمة لمأساة عطيل ترجمة ، جبرا ابراهيم جبرا ص 13

(2) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 90 -92

فالكلاسيكية الحديثة إذاً استوحت موضوعاتها التراجيدية من اللاتينيات واليونانيات ، أخذت منها الحدث التاريخي ، وخلعته أحياناً على الواقع الحي . وهذا يعني أن الكلاسيكيين نهلوا من التاريخ ، وأهملوا الأسطورة التي لم تحقق دلالتها الأصلية كما في المسرح الاغريقي . فغاية التراجيديا الاغريقية التطهير ، في حين أن رسالة الكلاسيكية الحديثة كانت أخلاقية مستمدة من تأثير المسيحية . لم تثر الشفقة والرعب ، ولم تطهر النفوس من الانفعالات ، بل أثارت العواطف النبيلة السامية ، وأعطت عظات أخلاقية ، وسخرت الفن والأدب لخدمة الأخلاق والمجتمع ، وجعلت رسالة المسرح تهذيبية تقويمية . ولكن ثمة نقاط إتفاق بين مفهوم كل منهما مع إختلاف في النظرة الرؤيوية . اتفقتا من ناحية الشكل البنائي كالإلتزام بوحدة العمل دائماً وبوحدتي المكان والزمان أحياناً ، اتفقتا في استبعاد الحوادث العنيفة كالقتل مثلاً مع الاشارة اليه . وهذا الاستبعاد كان في الكلاسيكية الحديثة أقوى إحتراماً للذوق الانساني ، في حين استبعده الاغريق لأن مسارحهم كانت بمثابة دور للعبادة . وبالاضافة الى ذلك فإن الكلاسيكية الحديثة خالفت الاغريقية في نواح عديدة منها : ميدان الصراع وانتقاله من الخارج الى داخل النفس البشرية ، ومنها مسؤولية البطل الواعية عن مصيره ، ومنها عدم نفع الاسطورة كمصدر للبناء من ناحية مضمونها الديني كما في الكلاسيكية القديمة ، بالاضافة الى استبعاد الكورس وإبدال التطهير من الانفعالات برسالة أخلاقية تهذيبية مع ما يستلزم ذلك من تغيير لصورة البطل التي أصبحت أكثر تعبيراً عن رؤيا الطبقات الاجتماعية الجديدة . ولكن ثمة توافقاً بين الدراما الاغريقية والاليزابثية ، وخصوصاً من حيث رواج المسرح ، فكلاهما كان ذا جمهور متجانس تربطه تجربة شبه دينية ، بالاضافة الى أنه مسرح أشراف في التعبير عن هوية الابطال الذين يعالجون تلك التراجيديات .

ثالثاً : الدراما الحديثة أو الدراما المتعددة الاتجاهات

إنّ التقسيم الذي إلتزمناه في دراستنا للدراما في أوروبا الى كلاسيكية قديمة وحديثة ودراما حديثة ، يكاد يكون متفقاً عليه بين معظم الدارسين والباحثين . لكنه وإن كان صحيحاً الى حد ما في المرحلتين الأولى والثانية ، فإن حظه من الصحة يبدو في نظرنا قليلاً في المرحلة الثالثة ، ولا سيما أنّ الدراما الحديثة شملت النتاج المسرحي لكل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين ، كما أن الاتجاهات الفكرية من كلاسيكية الى رومنسية فواقعية ، امتزجت جميعاً في ذلك النتاج ، وحتى في نتاج الكاتب المسرحي الواحد ، وإن كانت الغلبة للتيار الواقعي في نهاية القرن التاسع عشر ، فالثورة على الواقعية في بداية القرن العشرين .

1 ـ مدخل الى دراسة الدراما المتعددة الاتجاهات والتيارات الفكرية

إنّ الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي سادت أوروبا بعد الثورة الفرنسية ، أزالت مفاهيم ونظماً وتقاليد ، وأحلّت محلها فلسفات ومخترعات وأفكاراً جديدة على المستويات جميعاً ومنها المستوى الدرامي . فالثورة الفرنسية التي مكنت الطبقة البرجوازية من التحكم في مستويات الجاه ، أبرزت أنواعاً جديدة من الدرامات ، كالدراما البرجوازية التي كانت تعبر عن مشكلات تلك الطبقة ، فألقت جانباً الشخصيات العظيمة كالملوك والأمراء والنبلاء ، واستخدمت أبطالاً برجوازيين ، مع ما في ذلك من إبتعاد عن العواطف العنيفة والانفجارات الانفعالية الى قليل من الكوميديا وما فيها من فكاهة ونقد ، كما أنها إستعملت النثر بدل الشعر ، وذلك نتيجة لظهور الرجل العادي الذي لم يعد لديه متسعاً لنظم الشعر[1] .

ففي القرن الثامن عشر نجد ما يمكن أن يُسمى بالدراما العاطفية التي كانت تُعنى بإثارة العاطفة ، وتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر . فهدف الكاتب الدرامي سواء أكان تراجيدياً أم كوميدياً ، أن يستدرّ دمعة أو يرسم إبتسامة ، وشخصياته جميعاً راقية مهذبة ، وعواطفها نبيلة تعاني من ظروف قاسية ، ومثالنا على ذلك مسرحية « العاشقون الواعون » لريتشارد ستيل وظهرت في سنة 1722 م . والى جانب الدراما العاطفية قامت التراجيديا المنزلية أو العائلية التي تجنبت تصوير حياة الملوك والنبلاء واختارت أبطالها من بين الشخصيات العادية ، وخصوصاً طبقة التجّار لتصور النتائج السيئة للإذعان للشر . وعلى أية حال فالكوميديا العاطفية والتراجيديا المنزلية كانت كل منها تعبيراً عن الخروج على مقاييس الكلاسيكية الحديثة . لكن التراجيديا المنزلية إزدهرت مع ديدرو 1713 -1784 م الذي دعا الى التخلي عن تقسيم الدراما الى كوميديا وتراجيديا ، على أن يحل محلهما شكلان متوسطان هما على وجه التقريب الكوميديا العاطفية والتراجيديا المنزلية . وهذا الشكل المتوسط هو الذي دعاه الى المطالبة بتحسينات كثيرة في المسرح ، كاستعمال النثر في الحوار ، واختيار المواقف والشخصيات من الحياة ، بالإضافة الى مفهوم الحائط الرابع الذي ينبغي أن يعامل المسرح كأنه حجرة أحد حيطانها شفاف بحيث يسمح للمتفرج أن يرى ما يحدث في الحجرة ، وبناء عليه يجب على الممثلين أن يمثلوا دون أن يكون في إعتبارهم وجود المتفرجين على الاطلاق . وهذا يستلزم أن تكون صورة المسرح مطابقة تماماً لصورة الواقع الحي ،

---

(1) أحمد (فوزي فهمي) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة 1967 ص 65

وأن تُكتب المسرحية وكأنها صورة للحياة والواقع دون أن يأخذ الكاتب في الاعتبار عملية التمسرح ، أي دون أن يخرج منطق الإيهام بالواقع . ومع أنّ مفهوم الحائط الرابع لم يُنفّـذ الا في القرن التاسع عشر ، إلاّ أنّـه كان خـطوة هامـة نحو تحقيق الـواقعية في الـدراما الحديثة[1] .

وفي هذا القرن أيضاً إشتهر البانتوميم وهو فن يعتمد الرقص والمحاكـاة الصامتـة المصحوبة بالموسيقى والمناظر الفنية المؤثرة ، لكنه وصل الى درجة متقدمة على أيدي جون ريتش 1682 -1761 م . وبالإضافة الى هذا وذاك قامت الاوبرا الشعبية التي امتزج فيهـا الحوار بالأغاني الشعبية الشائعة وأهم كتاب هذا النوع جون جاي صاحب أوبرا الشحاذين التي ظهرت في سنة 1728 م .

لكن التقدم الذي حققته الدراما في هذا القرن يُعزى بعضـه الى ليسنج (1729- 1781 م) والفيـري (1749 -1803) . فليسنج تثقف بثقـافـة العصر الفلسفيـة والعلميـة والعقلية ، من إكتشافات القرن السابع عشر في ميادين الطبيعيـات والريـاضيات وعلم وظائف الأعضاء ، الى ديكارت صاحب « مقال في المنهج » و« تأملات في الفلسفة الأولى » فالفلسفة المثالية التي كانت تسيطر على الجو الثقافي الألماني . ربط ليسنج بين تلك التيارات الفكرية المتصارعة ، محاولاً الوقوف على علاقة الفعل البشري بالحقيقة والكون ، فجاءت مرتبته بالنسبة للدراما الحديثة كمرتبة أرسطو الكـلاسيكية . أهميتـه أنه أوجب الأصـل الاجتماعي للدراما ، وركّـز على الأحداث والشخصيات الاجتماعية البسيطة ، في إطار من المعالجات السيكولوجية . فليسنج دفع الدراما نحو الواقعية الاجتماعية ، وأكّـد على الجانب السيكولوجي ، وعلى طبيعة الأحاسيس والمشاعر للطبقات الاجتماعيـة ولا سيما الطبقة المتوسطة. وأما الفيري فإنه أيقظ الوعي السياسي بين مواطنيه، وحضّ على كراهية الطغيان ومحاربته ، وبشـر بتعاليم الحرّية والإخاء والمسـاواة . لكنه كـان يلتزم بقـواعد الكـلاسيكية سـواء من نـاحيـة البنـاء ، أو خفض عـدد الشخصيـات الى الحـدّ الأدنى الضروري ، أو الإلتزام بالوحدات الثلاث وإستبعاد كل ما لا يساهم في الفكرة الرئيسية ، مما جعله مجدداً في المضمون كلاسيكياً فيما عداه[2] .

وفي نهاية القرن الثامن عشر ظهرت الميلودراما أو الدراما الشعبية ، وهي مسرحيات بسيـطة التركيب ، تقـوم على المبـالغة ، وتـظهر الصـراع بين الخـير والشر وتنتصر دائماً

---

(1) رشدي (رشاد) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص 79 -82

(2) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 116 و123

للضعيف ، وأحداثها مكررة وأشخاصها معروفة ، وقد ساعد ظهور الميلودراما على زوال المأساة الكلاسيكية لتحل محلها الدراما الحديثة[1] باتجاهاتها المتعددة .

ويمكن القول أنّ مفكري الكلاسيكية الحديثة كانوا يعتقدون أنّ الانسان يستطيع أن يكتشف عن طريق التحليل الرشيد مقاييس يقيس بها الأشياء الحياتية والأمور الأدبية والفكرية على السواء ، لكن هذا الاعتقاد تغير مع القرن الثامن عشر وحلّ محله إعتقاد آخر وهو أنّ الانسان يجب أن يترك نفسه لغرائزه ، تقوده الى المشاعر والأفعال السليمة . وبالإضافة الى ذلك بدأ الشك يتناول بنية النظام الاجتماعي والسياسي ، وحقوق الطبقات الاجتماعية ، ومقومات الأنظمة السياسية . ونتيجة لذلك أصبح المجتمع البدائي المثل الأعلى في نظر الكثيرين ، ولا سيما أنّه يحرّر الانسان من القيود الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ويعزز شعوره بالمساواة والحرية ، مساواة الانسان بأخيه الانسان ، وحريته في أن يفعل ما يشاء . كما أنّ الفكرة القائلة بأنّ الحقيقة يمكن إدراكها عن طريق معايير محددة معروفة ، تغيرت وسادت الأفكار القائلة بأنّ الحقيقة لا يمكن إدراكها الا بإدراك الكون في صوره المختلفة ، فإذا أراد الانسان أن يدرك الحقيقة العليا ، عليه أن يعرف كل ما يستطيع معرفته من الصور الكونية التي خلقها الله ، وهكذا فإنّ الأفكار التي أدت الى ظهور الحركة الرومنسية في القرن التاسع عشر كانت كلها واضحة فيما سبق .

أصبح الفنان الرومنسي مطالباً بالبحث عن أشكال فنية تصلح للتعبير عن الحقائق الكبرى ، فوجدها في الطبيعة ، نبذ قواعد الكلاسيكية القديمة والحديثة ، وفتش عن أشكال فنية وأفكارٍ ومكتشفات جديدة توضح أسرار الكون ومكنوناته ، وبالتالي أصبح نتاج شكسبير الرومنسي المثل الأعلى لأولئك الكتاب ، على أنهم لم يجدوا فيه سوى حرية تحررهم فقط من بعض القيود والإلتزامات والأفكار . وبالاضافة الى ذلك نبذ الرومنسيون الأساطير الاغريقية وإستبدلوها بقصص القرون الوسطى والحكايات التاريخية أوبالأساطير الشعبية التي تصور أبطالاً تمردوا على النظم والقوانين الاجتماعية والاخلاقية . وهذه الحكايات والأساطير أضحت ثيمات معيّنة للوصول الى تحقيق حرية الفكر والعمل أو اكتشاف سرّ الوجود . فأدت تلك الموضوعات والأشكال والثيمات الجديدة الى خلق أفكار مضادة للدراما الكلاسيكية الجديدة . ونتيجة لذلك إنتعشت الرومنسية التي دعت الى الهروب من تقاليد متخمة الى حياة أكثر إتساعاً وواقعية ، كما أنها أخذت تتطلع الى المساواة والحرية ، تبحث عنها في الماضي ، لكنها بدلاً من مواجهتها لمشكلة الانسان في علاقته ببيئته ، إتجهت نحو المشكلة الميتافيزيقية وخصوصاً علاقة الانسان بالكون .

---

(1) هلال (محمد غنيمة) . النقد الأدبي الحديث بيروت ، دار الثقافة 1973 ص 585

على أنّ الحركة الرومنسية كانت في ألمانيا أكثر نتاجاً منها في أي بلد أوروبي آخر ففيها نبغ جوته 1749 -1832 م وشيللر 1759 -1805 م ، فجوته بدأ بكتابة المسرحية الكلاسيكية وكان أهمها فيجينيا في تاوروس ، ثم إتجه الى الرومنسية فكتب فاوست التي تعتبر من نواحٍ عديدة رومنسية متقدمة ، وهي عمل لم يكتبه جوته للمسرح ، ولكنّها سرعان ما أعدّت لذلك وعُرضت على المسرح مراراً . وأما شيللر فكتب مسرحية اللصوص عام 1782 التي عُرضت على مسارح العالم المختلفة ولاقت نجاحاً كبيراً ، ثم أخذ يختار موضوعاته من لحظات تاريخية حاسمة أو أزمات حادة ، فأخذ من التاريخ الفرنسي « فتاة أورليان » ، ومن التاريخ السويسري « وليام تل » ومن الإنكليزي « ماريا ستيوارت » من الألماني « ثلاثية والنيشتين » . لكنه لم يستطع الوصول الى قمم شكسبير ، لأنه كان يقحم بوضوح بارز آراءه الفلسفية وإتجاهاته الفكرية ، ورغم ذلك فإنه يُعتبر أهم كاتب مسرحي فيما بين راسين وإبسن[1] .

وفي فرنسا نبغ فيكتور هيغو 1802 -1885 م الذي إبتدأ كلاسيكياً ثم تحول الى الرومنسية منذ مسرحيته « كروموبل » في عام 1827 ، ثم في مسرحيته « هرناني » التي عرضت في الكوميدي فرانسيز سنة 1830 ، ولكن المسرحيات الفرنسية وهرناني بالذات كانت أقرب الى الميلودراما كما نعرفها اليوم ، إذ أنها جميعاً كانت تستعمل حيلاً ميلودرامية كالتنكر والهروب المصطنع والسلالم المخفية ، ولا تكاد تختلف عن الميلودراما إلا في أنّ نهاياتها كانت غير سعيدة ، الى جانب عنايتها بالشخصيات . وفيكتور هيغو والكتاب الآخرين بنوا مسرحياتهم بطريقة ما على النموذج الشكسبيري ، للنزول بالرومنسية من السماء الى الأرض ، كما طوّروا فلسفتهم العقلية في محاولة لاقامة المذهب الطبيعي . ولكن هيغو إمتاز بتصوير التحقير والتسامي أي المادة والروح ، فالأول في نظره يمثل الوحش الآدمي ، والثاني يمثل الروح المتسامية ، ودور الدراما إبراز هذا الصراع الدائم بين مبدأين متضادين يقفان وجهاً لوجه في محاولة للسيطرة على حياة الانسان في مراحله الحياتية المختلفة .

وشهد القرن التاسع عشر تناحراً بين الرومنسية والواقعية التي سادت أخيراً ، فالأولى مهدت للثانية لأنها كانت تناهض التقاليد والأعراف السائدة ، وتدعو الى التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . فسادت الثانية من طريق الكوميديا التي تحاول إظهار الناس كما هم بل كما يجب أن يكونوا . ففي فرنسا استطاع يوجين سكريب 1791 -1861 م ، أن يطور وسائل بناء الحبكات الدرامية ، ثم جاء الكسندر دوماس الابن فأخذ عنه متفادياً

---

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ص 96

نقاط ضعفه ، فعالج الحبكة ورسم الشخصيات بمهارة ، لكنه أظهر الناس مقيدين ببيئاتهم ، منقادين لأقدارهم . وفي روسيا تطورت الواقعية أيضاً من طريق الميلودراما والكوميديا التهكمية . وفي منتصف القرن طور أوستروفسكي واقعية من سبقه ، وركز على الشخصيات أكثر من الحبكة ، وكان قادراً أن يتعاطف ويتهكم وهو يهاجم غباء الطبقة المتوسطة ، والكثير من النواحي الاجتماعية ، وخصوصاً في مسرحياته « العاصفة » و« الغابة » . وبعد حين إستطاع ليوي تولستوي أن يبعد الواقعية عن تصوير الشرور والآثام ، والانتقال الى المعالجات الداخلية والتعمق في تصوير نقاط الضعف البشري ، في محاولة لتقديم صورة حقيقية وجادة للتمزق الاجتماعي .

وقبل منتصف القرن التاسع عشر بدأت معايير الرومنسية تبدو لا معنى لها ، منذ إهتز الاعتقاد في طبيعة الانسان المثالية ، فمثلاً بعد سقوط نابليون الأول حوالي عام 1815 م ، إسترجعت أكثر البلاد الأوروبية نظمها السياسية الرجعية ، وأصبحت الحرية والمساواة والاخاء ألفاظاً لا معنى لها ، كما بدأت تظهر النتائج السيئة للثورة الصناعية وإنتشر الفقر وعمت الجريمة . وفي مواجهة هذه الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بدأ الناس يدعون الى التخلي عن الأحلام الرومنسية ويفتشون بطريقة منظمة علمية عن حلول لمشاكل الانسان عن طريق حقائق مادية ملموسة . ومن العوامل التي ساعدت على إنتعاش هذا التفكير الجديد كتابات أوغست كونت 1798 -1857 م صاحب النظريات الوضعية في علم الاجتماع ، بالاضافة الى كتابات داروين صاحب « أصل الأنواع » الذي يقول بمبدأ التطور ومبدأ البقاء للأصلح . وهذه الأفكار أثرت تأثيراً كبيراً على فهم الانسان للفن والدراما .

ففي الأدب يمكن اعتبار هونوري دي بلزاك الذي كتب معظم كتبه بين 1830- 1850 م ، أهم الكتاب الواقعيين وأقلهم رومنسية ، فقد درس المجتمع دراسة منظمة شاملة ، كشفت فساد النظم الاجتماعية القائمة . ففي « الكوميديا الانسانية » كشف بلزاك عن تناقضات إجتماعية أدت الى ثورات تتالت في الستينات والسبعينات . وكان عمله يقوم على الملاحظة والوصف أكثر من التحليل ، يشاهد الحياة ويتأملها بموضوعية كاملة مهتماً بالتفاصيل الدقيقة ، لكنه لم يستطع الربط بين المظاهر الاجتماعية المختلفة ، أو يستكشف ما ينتج عنها من قوانين . خصوصاً أنه أراد أن يختبر « المجتمع الجديد » الذي أعلن عنه هيغو بدقة منظمة ، فعزى إنحلال عصره وفساده الى عدم إستقرار النظام الاجتماعي ، إنهمك في التفاصيل فأصبح « إختباره » تبويبياً أكثر منه تطويرياً ، وصفياً أكثر منه تحليلياً ، وعلى الرغم من فشله في إيجاد تفسير إجتماعي لذلك المجتمع الجديد فإنّ

تأثيره على الواقعية كان كبيراً ، فنسج على منواله الواقعي كتـاب القصة والـدراما عـلى السواء .

وبعد هيغو وبلزاك جاء إميل زولا الذي لم تكن أعماله الدرامية في مستوى أعماله الروائية ، ومع ذلك فمسرحيته تيريز راكان تعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرح ، فهي بداية إتجاه جديد في الدراما لأنها تحوي أغلب سمات الدراما الحديثة ومنها : الوعي بانعـدام العدالة الاجتماعية ، إستعمال البيئة الفقيرة وتقديمها كما هي ، إستخدام التناقض الحاد بين مناظر تصور رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية ، ومناظر حادة في العنف الجسماني ، ظهور أثر الأفكار العلمية السيارة ، التركيز على الجنس في التعبير عن المشاعر ، التركيز على العاطفة العمياء بدلاً من الارادة الواعية . ثم فكرة الجنس كوسيلة من وسائل الهروب من التقاليد والحدود البرجوازية وأخيراً القدريـة التي تعني أنّ مصير الانسـان دائماً محتـوم . فالمسرحية إذن تتضمن مشروع الأفكار الأخلاقية والأدبية التي ندر أن نجد مثيـلاً لها في مسارح القرن العشرين ، ومؤلفها تأثر ولا شك بالأفكار والفلسفات والاكتشافات السائدة في عصره وأخصها تجارب الدكتور كلود برنار في مجال فسيولوجيا الجهاز العصبي ، وكتابات داروين وأصل الأنواع ، وبفلسفة شوبنهاور عن الإرادة العاطفية . فتيريز راكان هي طليعة الكثير من البطولات الحديثة رغم إختـلاف الوسط الاجتمـاعي ،أخذ عنها إبسن هيدا جابلر ، وأخذ عنها يوجين أونيل معظم بطلاته . ولقد كان زولا يعلم أنه متقدم على عصره يتنبأ بما سيحدث ، ويعتبر نفسه مسؤولاً عنه ، بل وصاحب الفضل فيه . ففي كثير من الحالات حدد: زولا روح العصر ، والاتجاه الذي كان يسير فيـه . فهو أحـد المسؤولين بشكل عام عن استيقاظ روح المسرح في القرن التاسع عشر ، ولقد جاهد في هذا السبيل زهاء عشرين عـاماً ، وكـان نشطاً في تـأسيس مسرح أنـطوان الحر ، وتحـديد سيـاسته المسرحية ، وإليه يعود الفضل في عرض مسرحيات إبسن لأول مرة على مســرح أنطوان الحر[1] .

فالواقعية كانت الطابع الدرامي السائد في القرن التاسع عشر ، والواقعية المقصودة هنا ليست مذهباً كالكلاسيكية والرومنسية ، بل هي إتجاه فكري إستمد مادته من الواقع المعاش . وهذا يعني أنها خلصت الدراما من أرديتها القديمـة ، وأبعدتهـا عن الطنـطنة اللغوية ، وجعلت لغتها شعبية ، تعبر عن أهداف الشعب وتطلعاته وآلامه . فهبـطت الدراما الحديثة من السماء الى الأرض ، من عالم الملوك والقياصرة وأنصاف الآلهة ، الى عالم

(1) رضا (حسين رامز) الدراما بين النظرية والتطبيق ص 163

الأفراد والأشخاص الـواقعيين الـذين يعيشون عـلى الأرض . فظهـر الانسان كحيـوان اجتماعي بدلاً من نصف إلـه ، حقق فيها الفرد حريته ومصيـره ، وبحث عن حقه في الاحتيار من التراث الأخلاقي والروحي المتوارث ، والواقعية هنا تظهر الانسان وهو يعاني القلق وإنعتاق الروح والتمزق النفسي والمشكلات الداخلية الذاتية كافة[1] .

2 ـ الثورة الإبسنية

كانت المسرحيات السائدة في أوائل القرن التاسع عشر تتسم بالآليةوالعقم ومحاكاتها للدراما الكلاسيكية القديمة أو الكلاسيكيـة الحديثـة ، بما فيهـا من بذور رومنسيـة نمت وازدهرت مع شكسبير ، كما أنها كانت تتجاهل المنطق والاقناع والمعقول . فالشخصيات تتصرف وفقاً للحبكة المسرحية وليس وفقاً للحركات النفسية، فالحوار المسرحي معروف متداول ، والحيل المسرحية في تكنيك الكتابة كانت تستغل لغرض نقل المعلومات والاعلام للجمهور ، ولإعطاء فرصة للممثلين كي يظهروا مواهبهم .

في هذا العصر ظهر إبسن 1828 -1906 م ، واحتوى ثقافة عصره من مكيافللي الى زولا إحتواء فذاً . أخذ من هذا وذاك ، وخلعه على تجربته الحياتية الخاصة التي كانت شبيهة بطفولة شكسبير وشبابه ، كلاهما نشأ في أسرة فقيرة مفلسة ، ولم يتم تعليمه الأكاديمي ، فاضطر الى الرحيل وإرتكاب الاثم أو الخطأ ، ثم العمل كشاعر هجاء ورسام ساخر ، فانعكس كل ذلـك في نتاجـه الدرامي . جـاء إبسن ليضيء مشعل الثـورة الإبسنية في الموضوع والاسلوب والتكنيك . فهجر الموضوعات القديمـة التي اصطلح عـلى تسميتها بموضوعات العصر الفيكتوري بقيمها الزائفة ونهاياتها السعيدة ، وجعل من مسرحياته مرآة للعصر والمجتمع ، تنفذ الى صميم المشكلات الاجتمـاعية ، وتصـور مأسـاة الانسان الروحية وصراعه مع القوى الاجتماعية وأشباح الماضي والعادات والتقاليـد السائـدة . بالاضافة الى أنه ربط بين التكنيك ومضمون المشكلة التي يعالجها ، فترك الحوار الجانبي والانفرادي ، وأحيا شخصية كاتم الأسرار الكلاسيكية القديمة ، بل حوّلها الى شخصية رئيسية لها دور فعال في الحبكة المسرحية . كما ترك البناء الهندسي للمسرحيات الجيدة الصنع التي تتكون من العرض والعقدة والحل ، واستعاض عن الحل الأخير بالمناقشة التي اعتبرها شو « محكاً للكاتب الدرامي » . وابتدع إبسن أيضاً التحليل وهو القاء الضوء على ماضي الشخصيات ، وحطم منطق إيهام المتفرج بوجود قضية ما . ولم يسمح لقوى القضاء والقدر والغيب بالتصرف بمصائر الابطال كما كان الأمر عند الاغريق ، بل ألبس الدراما ظروف

(1) أحمد (فوزي فهمي) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص 73

المجتمع، وأصبح الصراع صراعاً بين التقاليد والأعراف وحرية البطل الفردية، واستقلال ذاته الانسانية، ودفاعه المستميت عن الحريات بما فيها حرية المرأة وإرادتها الواعية[1]. وبأسلوب آخر فإن إبسن إستغنى عن مناجاة النفس والتكلم الذاتي ، لكنه التفت الى الوراء لعرض ما يلزم المتفرج من شروح تفسيرية بطريقة بسيطة وطبيعية ، كما أنه خلق ما يسمى بمسرحية الأفكار التي تستدعي التفكير والتعليق والنقاش وانقسام الآراء حولها[2] .

والمتصفح لنتاج إيسن الدرامي يجد أنه وثيق الصلة ببطاقة حياته بل تعبيراً أو تجسيداً لها، ففيه كثير من التفاصيل الدقيقة التي خلعها لا وعيه على العديد من شخصياته وأبطاله . وعلى العموم فإن نتاجه اتسع ليشمل اتجاهات فكرية عديدة ، فنجد الغلبة حيناً للاتجاه الرومنسي ، وحيناً آخر للاتجاه الواقعي أو الرمزي .

أ ـ الاتجاه الرومنسي أو المرحلة التجريبية الأولى

تعتبر مسرحية « كاتيلين » التي كتبها إبسن في سنة 1848 باكورة نتاجه الدرامي ، لكنها لم تجد سوقاً لها في دور النشر أو مسارح أوسلو ، فاضطر الى بيعها لاحدى دكاكين البقالة . إلا أنّ هذا العمل لم يثبط من عزيمته ، فكتب في سنة 1850 م مسرحية « رابية الجندي » التي كانت أسعد حظاً من سابقتها ، مما مكنه من الحصول على وظيفة مخرج ومدير مسرح أنشيء حديثاً في إحدى المدن النروجية . وفي هذه المرحلة ركز إبسن على موضوعات قومية وورمنسية ، فكتب « ليدي أنجر من اوسترات » 1855 م ، « والفيكنج في هلجلاند » 1858 ويظهر فيها تأثره بسكريب . كما كتب في سنة 1862 « ملهاة الحب » التي تتحدى الطبقة البرجوازية ، وتندد ببعض التقاليد الاجتماعية المرتبطة بمفهوم الحب والزواج . وكتب في سنة 1864 مسرحية « المطالبان بالعرش » وهذه تبين مقدرة إبسن المتزايدة على أن يضيف الى عالم الأساطير القديمة شكلاً فنياً فذاً . وإذا كان صحيح أن إبسن استوحى أحياناً الشكل المسرحي من سكريب ، فإن الثابت أنّه وجد العظمة والإلهام في نتاج شكسبير وبعض الكتاب الرومنسيين أمثال جوته وشيللر وخصوصاً في هذه المرحلة بالذات .

وفي سنة 1864 رحل إبسن من موطنه النرويج ، وغاب خمسة وعشرين عاماً ، تنقل خلالها في أرجاء أوروبا ، ففي روما كتب أهم مسرحيات هذه المرحلة ، لكنها كانت شعراً ولم تكن نثراً كسابقاتها ففي سنة 1866 كتب « براند » وفي سنة 1873 كتب بيرجنت .

---

(1) أحمد (فوزي فهمي) . المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة .

(2) ماركس (ملتون) . المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدور ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1965 ، ص 158

فمسرحية « براند » تعرض لشخصية شاب قوي الإيمان ، يذهب الى بلدة صغيرة نائية ، وقد عقد العزم على أن لا يتزحزح عن مبادئه . فهو رجل صارم لا يعرف الحل الوسط . فشعاره هو كل شيء أو لا شيء ، لهذا ناصبه الجميع العداء ، ووقف ضدّه الموظفون ورعايا الكنيسة ، وحتى أمّه العجوز التي أرغمها على أن تتبرع بكل ثروتها لبناء كنيسة ، ثم ترك ابنه المريض يموت ، ورحل الى قرية قريبة ليبقى في جوار أحد أتباعه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة . وفي النهاية يقف براند وحيداً بين الجبال بعد أن تخلى عنه أتباعه ما عدا فتاة مخبولة ، فتسقط عليهما كتلة ثلجية فيدوي صوت يقول : « الله - محبة »[1] .

يصور أول مشهد في براند مرتفعات موحشة ، الضباب كثيف وثقيل ، والسماء تمطر ، والظلام قد أوشك . هناك يقابل براند فلاحاً يحذره من الخطر قائلاً : « لقد حفر نبعٌ قناةً تحتنا ، ونحن نقف فوق جرف لا يعرف أحد مداه ، وسوف يبتلعنا وأنت معنا » . لكن براند يصمم بعناد وثقة على متابعة المسير ، يجب أن لا يخاف . فهذه المسرحية صدى لنظرية الحركة والسيولة المنطقية للكون ، كما أنها صدى لفلسفة هيجل « ولكن هناك شيء يبقى : الروح التي أنقذت في الربيع الأول للحياة ، فألقت بجسر بين اللحم والمنبع الروحي » . وفي براند يطالب إبسن بالبحث عن « كل » الشخصية وبأن يخلق جسر يوصل بين المثالي والحقيقي « من كل القطع من الروح ، من جميع هذه الكتل من الروح ، من تلك الأيدي والأرجل سوف ينهض كل » . كما نجد الصراع شديد الموضوعية « الداخل ، الداخل ، هذا هو العالم ، هذا هو العالم ، هذا هو الطريق ، هذا هو السبيل » . فالسلام الداخلي لا يتحقق إلا بانسجام الانسان وبيئته . والفكرة السائدة في براند والتي تتكرر مراراً هي « الإرادة الواعية » ، فهي المنقذ الوحيد لابطاله ، بالإضافة الى أنها تردهم دائماً الى الواقع الحقيقي[2] . وتركيز إبسن على الإرادة يعكس أثر شوبنهاور الذي يقرن الارادة الاجتماعية بالارادة الميتافيزيقية التي تتخلل الكون كله ، وتركيز إبسن على الإرادة الواعية يشمل نتاجه جميعاً ، وهي التي تجعل أشخاصه يواجهون الحقيقة .

وإذا كان براند مثلاً بارزاً للتضحية ونكران الذات ، فإن بيرجنت فهو أناني محب لذاته ، مكيافللي السلوك والأخلاق ، يحاول الوصول الى قمة المجد دون مراعاة لأي اعتبار أخلاقي . لكنه يتهم بالجنون ويحكم عليه بالنفي . أراد إبسن له هذه النهاية ليحارب في

---

(1) أنظر : إبسن (هنريك) . الاشباح ، ترجمة وتقديم عبد الله عبد الحافظ ، سلسلة من المسرح العالمي ، وزارة الاعلام الكويت العدد 201 سنة 1986 ، ص 21

(2) رضا (حسين رامز) الدراما بين النظرية والتطبيق ص 171

نفوسنا النرجسية والمكيافللية « لكي تكوّن نفسك يجب أن تقتل نفسك الأمارة بالسوء » أي إحياء القيم والأخلاق الفضلى بالقتل الإرادي للذات السيئة . وبيرجنت أكثر أهمية من براند وخصوصاً من الناحية الفكرية ، فبينما يتعامل براند بتوسع مع المناقشة التجريدية ، يخرج بير الى العالم يختبره في مجموعة من المغامرات التصويرية ، محاولاً الكشف عن التناقض الذي يحول قوة الحياة إلى إنكار للحياة .

وفي هذه المرحلة كتب إبسن مسرحية تاريخية شعرية ، ففي أثناء زيارته لروما ، لاحظ بقايا حضارتين متمايزتين ، الحضارة الوثنية القديمة والحضارة المسيحية في القرون الوسطى ، فكتب في سنة 1873 مسرحية الامبراطور والجليلي ، وهي تعتبر بحثاً في فلسفة خيالية يهدف الى مزج العالمين والحضارتين .

وفي سنة 1869 كتب إبسن مسرحية اتحاد الشباب أو عصبة الشباب ، وهي مسرحية تتناول بالنقد والتجريح الأحوال السياسية في عصره ، وبدا أن إبسن يعد العدة لتجربة أسلوب مسرحي جديد ، وهو العودة الى الكتابة نثراً لتنسجم تماماً مع الواقع فقال : « إنها ستكون بالنثر ، وسوف تتلاءم مع مقتضيات المسرح في كل شيء » وفي رده على بعض منتقديه « اني أردت أن أحدث إيهاماً بالواقع ، إن رغبتي هي أن يشعر القارىء بأن ما يقرأه هو قطع من الحياة » فكانت هذه المسرحية تمهيداً لمسرحياته الواقعية . وتقع أحداث هذه المسرحية في الأحياء المجاورة لمصانع الحديد القريبة من سوق المدينة ، وفيها يتحول إبسن من الفلسفة الى السياسة ، ويظهر فيها براعة مذهلة في تحليل الشخصيات عن طريق الضغوط الاجتماعية ، كما ضمنها بعض مبادىء فلسفته الاجتماعية ، وهي التبشير بالتغيير الوشيك . ولكن ليس من طريق الوسائل السياسية ، أو من طريق تغيير البيئة ، بل من طريق الإرادة الواعية » من طريق تغيير ما في داخل المرء نفسه .

ب ـ المرحلة الواقعية

إستخدم إبسن في هذه المرحلة النثر كأسلوب تعبيري ، ليتلاءم مع نماذجه الحيّة وشخصياته الواقعية التي أصبحت تتصارع مع مشاكل إجتماعية كتحرير المرأة والرياء الاجتماعي والفساد السياسي والحتمية البيولوجية وأشباح الماضي وغيرها من مشاكل العصر . وفي هذا الإطار كتب في سنة 1877 م مسرحية أعمدة المجتمع ، وتعرض للرياء الاجتماعي والفساد المستشريين بين علية القوم الذين نسميهم أعمدة المجتمع تهكماً . والشيء الملفت في هذه المسرحية ، ذلك التغيير المفاجىء الذي طرأ على الشخصية الرئيسية

بيرنك ، أعني به الندم والتخلي عن الماضي في حديث طويل مليء بالوعظ ، وهو سمة لم تتكرر في مسرحياته الأخرى[1] .

وبعد أعمدة المجتمع كتب إبسن في سنة 1879 بيت الدمية أو منزل العرائس كما يسميها البعض . وهذه المسرحية أثارت جدلاً كبيراً كلما عرضت على مسرح كل من ألمانيا وانكلترا وفرنسا . فنورا زوجة وفيّة مخلصة لزوجها محبّة لبيتها وأبنائها ، إلا أن زوجها هيلمر أصابه مرض استدعى علاجه السفر الى جو دافىء ، لكنه لا يملك مالاً مما دفع زوجته الى أن تستدين ، سراً ، لإنقاذ حياته . وكان الدائن رجلاً شريراً اسمه جروجستاد ، إشترط عليها أن توقع ، تزويراً ، على صك باسم والدها الذي كان قد توفي قبل أيام ، وأخذت نورا تقتصد في نفقات البيت لتسدد ذلك الدين . وظل الأمر طي الكتمان الى أن طلب جروجستاد وظيفة في بنك يعمل فيه الزوج هيلمر ، فرفض طلبه لسمعته السيئة وماضيه المشين ، ولم تشفع له أية توسلات . أمام هذا الإلحاح والرفض أخذ جروجستاد يهدد نورا بفضح التزوير إذا لم تتوسل له زوجها ، لكن الزوج يزداد عناداً ، بل ثورة على زوجته ويتهمها بالإساءة الى اسمه وسمعته ، متجاهلاً الغاية وهي إنقاذ حياته . أمام تلك الثورة إكتشفت نورا حقيقة زوجها الأنانية ، واقتنعت باستحالة البقاء معه ، فخرجت بعد أن أقفلت الباب خلفها بعنف خرجت الى العالم الأوسع بحثاً عن إستكمال شخصيتها وكيانها ، إذ أنّ زوجها ووالدها من قبل لم يعاملانها كإنسانة لها رأي وذات مستقلة .

وبتعبير آخر فإن مسرحية بيت الدمية ثورة ضد المقاييس والأعراف المسرحية ، وبداية عهد المسرحية الحديثة ، فهي تقوم على الانقلاب . ففي البدء كانت نورا تمثل الدمية التي يعاملها زوجها بتغطرس وتعالٍ وفوقية ، ساخراً من أفكارها في إمكانية أن يستقرض المرء مالاً على أن يسدّده من مدخول المستقبل . ويحدث الانقلاب الأول عندما يتحول الزوج من السخرية والهزل الى الجد والتأنيب لأنه يرى في تصرف زوجته طعناً لكرامته وتشويهاً لسمعته . ويحدث الانقلاب الثاني عند إتهام الزوج لزوجته بالكذب والرياء وحب الاجرام وبأنها غير جديرة بتربية أولادها ، فتكتشف إستحالة الحياة مع رجل أناني يتلهى بتوافه العادات والتقاليد ، ولا يغير من موقفها غفران زوجها لها . وكان بإمكان إبسن أن ينهي مسرحيته هنا نهاية سعيدة وهي عودة الحياة الطبيعية الى أسرة كانت مهددة بالضياع ، ولو فعل لكانت مسرحيته من الطراز العادي المألوف ، ولفقدت عظمتها

---

(1) أنظر : إبسن (هنريك) . أعمدة المجتمع ، ترجمة وتقديم أحمد النادي ، سلسلة من المسرح العالمي وزارة الاعلام ، الكويت ، العدد 203 ، سنة 1986 ص 6

وخلودها . لكنه أحدث إنقلاباً هاماً آخر وضع البداية للمسرحيـة المعاصـرة ، فأجلس الزوجين الى المائدة وجهاً لوجه ، يبحثان أمر زواجهما ، ففي هذا الموقف بدأت المرأة تفتش عن ذاتها وشخصيتها ، وخلال البحث تحولت نورا من دمية الى إمرأة مصممة على انتزاع شخصيتها واستقلاليتها . وشاء إبسن للبحث أن لا يثمر إتفاقاً بين الزوجين وخرجت نورا وبخروجها يسمع صدى باب كبير يغلق ، وهذا الصدى ردده العالم بأسره ، وردده ملايين النساء التي حررها إبسن ، أو وضعها على درب التحرير ، كما أنه أوصد الباب في وجه المسرحية التقليدية المصنوعة ، وابتدأ عهد مسرحية الآراء والأفكار[1] .

وتعتبر بيت الدمية أفضل مسرحيات إبسن السـابقة ، وخـطوة متقدمـة في طريق الدراما الواقعية ساعد في ذلك براعة الأسلوب . فابسن استطاع أخيراً التغلب على مشكلة اللغة التي واجهت كتاب المسرح الواقعي ، فعاد دون رجعة الى النثر ليتلاءم مع حاجات المسرح ، كما أنه عالج موضوع الزواج والمال بمفهوم أذهل الناس وأدهشهم ، ولا سيما أنه خرج من دائرة المثلث الدائم ، أعني الزوج والزوجة والعاشق ، ليقدم زوجاً محباً لنفسه ولزوجته في آن ، وزوجة متفانية في حب زوجها ، لكنها ترفض بقاءها دمية في يد الرجل ، وتخرج مطالبة بحريتها وذاتها المستقلة . وبالإضافة الى ذلك أوجد إبسن عنصر المناقشة ، فقبله كانت المسرحية تسير على نمط تقليدي من العرض والتعقيد ثم القمة والتأزم فالخاتمة . وبعده أصبح عرضاً وتعقيداً ثم مناقشة ، وعلى هديها يتقرر مصير الشخصيات[2] .

وفي سنة 1881 كتب إبسن مسرحية « الأشباح » ، فمسز الفينج بـطلة المسرحيـة تحملت عبث زوجها وقاست الأمرين حتى تحافظ على سمعته ، وكان ذلك على حساب ابنها الوحيد أوزفولد الذي ورث عن أبيه مرضاً لا شفاء له منه ، فهو أشبه بالبطل الاغريقي الـذي يتحطم لأنّ القدر يقف له بالمرصاد ، فأوزفولد يكفـر عن جرم ورثـه بالحتميـة البيولوجية ، فهو ضحية أشباح تكمن في الوراثة والتقاليد البالية التي تقف حـائلاً دون تكامل الشخصية الفردية . وبظهور مسرحية الأشباح إزدادت المعركة ضراوة بين أنصار كل من القديم والجديد ، أو بين أنصار إبسن من دعاة المسرح الواقعي والكتاب التقليديين ، وبلغ من عنف المعركة النقدية أن نالت المسرحية من السباب والشتائم ما ملأ الصحف وأروقة المسرح لتناول ابسن موضوعاً كانت معالجته محرمة تماماً . وكان رده على منتقديه أن كتب في سنة 1882 مسرحية «عدو الشعب» أو «عدو الناس» ، وفيها يقف دكتور ستوكمان

---

(1) ماركس (ملتون) ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص 64 -66

(2) أنظر : إبسن (هنريك) ، الأشباح ، تقديم عبد الله عبد الحافظ ، ص 16

صامداً لا يتورع عن قول الحق ولو ناصبه الجميع العداء . فستوكمان يقول رأيه بأمانة وصدق وحرص على المصلحة العامة ، ورغم الظلم والاضطهاد الذي حاق به وقف شامخاً صامداً لا يقول إلا ما يقتنع أنه صدق وحق .

وفي سنة 1884 م كتب إبسن مسرحية « البطة البرّية » التي ندرك فيها على التو ما بلغه من مجال فكري وخيالي جديد ، وما أبدعه من بناء مسرحي يفوق أي نتاج أنتجه الطراز الواقعي أنذاك . فبدلاً من الغضب الجامح الذي ساد مسرحية عدو الشعب، نجد الحنان يتدفق من شخصيات المسرحية . فإبسن يرى الرجال والنساء جميعاً شخصيات ضعيفة تستحق الشفقة والعطف ، وانهم لكي يعيشوا لا غنى لهم عن أحلامهم وآمالهم وشخصياتهم الفردية المستقلة .

يدور موضوع المسرحية في أسرة هيلمر أكدال المصور الفاشل الأناني بطبعه ، وتحديداً في حجرة صغيرة فوق السطوح خصصت مأوىً لبطة برية جريحة ترعاها هدفيج وجدها العجوز أكدال . وفي دائرة هذه الأسرة يخلق إبسن شخصية جريجرز فيرله المثالي الصارم الذي يتمسك بالصدق ويرفض بحزم الكذب والخداع والفوضى ، لكنه يفضي الى صديقه هيلمر أن زوجته جينا كانت عشيقة والده ، وأن هدفيج ليست ابنته ، كما أنه يقنع هدفيج بأن تضحي ببطتها البرية كي تستعيد حب والدها ، الأمر الذي دفع بها الى قتل نفسها بعد أن تحطمت أوهامها . وفي هذه المسرحية المليئة بالأحزان والأوهام يبلغ إبسن مقدرة مسرحية لم تتسنَّ له من قبل، ففي شخصياتها عمق غريب نلمس فيه سيرة إبسن ذاته عندما كان يعيش في غرفة فوق السطوح ، وفيها حبكة متقنة ، وجلد لا حدّ له في معالجة الأمور الواقعية بثبات وعناد وإرادة واعية .

وفي سنة 1886 م كتب إبسن مسرحية « بيت آل روزمز » ، وهي مسرحية ظاهرها واقعي، وباطنها رمزي ، تستمد واقعيتها من تصوير حياة الأسرة . فربيكاوست امرأة متحررة تعمل مدبِّرة منزل يوهان روزمز ، لكنها تصمم على الزواج منه بعد تحطيم حياته الزوجية ، مما دفع بزوجته الطيبة بيتا الى أن ترمي نفسها في مياه الطاحونة المتدفقة . لكن ضمير ربيكا يصحو وتشعر بالندم فتقرر الانتحار مع زوجها في مياه الطاحونة المتدفقة نفسها . هذا من حيث المضمون الظاهري الواقعي ، وأما الرمز فيبدو في الخيول البيضاء التي تظهر كلما انحرف روزمز عن مبادىء أجداده ، ترمز الى القيم الأسرية التي تربط الحاضر بالماضي والآباء بالأجداد[1] .

---

(1) إبسن (هنريك) . الأشباح ص 20 .

وفي سنة 1888 كتب إبسن « حورية البحر » التي تعالج قصة إمرأة متزوجة ، استهواها بحار وأحبها وأراد الاقتران منها رغم زواجها أصلاً . لكن زوجها الدكتور وانجل منحها حرية الاختيار : إما الرحيل مع العشيق وإما البقاء في بيت الزوجية ، عندئذٍ تزول الغشاوة عن عينيها وتقرر البقاء ، وهذا يدل على أن المرأة قادرة على الاختيار الصحيح فيما لو منحت حريتها وأصبحت ذاتاً مستقلة . وفي سنة 1889 م كتب هيدا جابلر ، فهيدا محبة لزوجها ، وفي الوقت نفسه أولعت بحب آخر ، لكنها بعد إكتشاف أمرها ومحاكمتها أطلقت على نفسها النار . فابسن يصور في هذه المسرحية مجتمع المرأة غير المنضبطة ، ذات الميول الجنسية العنيفة ، الخائفة من الضعة والسخرية ، ومع ذلك فإنها إختارت الموت بإرادتها الواعية لتستعيد ذاتها في الربيع الآخر من الحياة .

وفي التفاتة عامة الى مسرحيات هذه المرحلة ، بعيداً عن التناول المستقل لكل منها ، نجد أن إبسن كان يبحث عن الحق والسعادة ، وانتصار الارادة الفردية ، وكان أسلوبه الفكري متأثراً بمنطق هيجل . ففي براند نجد أنّ المتناقضات التي يواجهها البطل صورت درامياً وبشكل متغير ، فكان يحطم الحدث ثم يعيد التوازن ، أو ينهي المشكلة ليبعثها في حلة جديدة ومتطورة . ولكن شخصيات المسرحية كانت جامدة لا تتمتع بالسيولة المطلوبة ، وكمال الشخصية الذي يبحث عنه كان جامداً ، ورغم محاولته تحقيق ذلك الكمال عن طريق التغلب على سيولة البيئة ، قصّر عن رؤية الرباط الداخلي الكامل بين الشخصية والبيئة . في حين أن العالم السائل يتغير باستمرار في « بيرجنت » ، لأن البطل كان رومنسياً ، ولم يتمكن من رؤية ذاته وشخصيته المستقلة ، وفي « عصبة الشباب » ، إستحدث إبسن طريقة استعملها دائماً ، وهي أن وعي الانسان يتقرر عن طريق البيئة ، مما حدا به الى درسها بعناية فائقة ، لكنه استمر في الاعتقاد أن الشخصية بمجرد أن تتكون ، تستمر في السعي نحو التكامل الإرادي الواعي . لكن الشخصيات التي أعقبت هذه المسرحية كانت تحارب ضد بيئة قوانينها ثابتة وعاداتها جامدة ، فأخذت منها بعض جمودها رغم محاولاتها التصرف بإرادة واعية لتحقيق الذات المستقلة ، وتصور إبسن أنّ الشخصية شيء جامد يحاول فرض إرادته على بيئة سائلة ، جعله يفشل في إقامة التوازن الصحيح بين الإرادة الحرة والحاجة[1]

وإذا كان صحيحاً أن المرحلة الأولى من نتاج إبسن الدرامي تميز بالإرادة الواعية ، فالصحيح أيضاً أن المرحلة الثانية تميزت بتنبؤات على وشك الحدوث ، وهو وعي اقترن

---

(1) رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ص 190

بعدم ثقته بأساليب السياسة ونظمها . فابسن كان يعلم أن الانسان نتاج البيئة التي لا يمكن أن تتغير ، إلا إذا تغير الانسان نفسه . والحل الوحيد في نظره هو الإرادة أيضاً ، الارادة التي تخضع لمؤثرات خارجية أغلبها سيء . ولذلك فهو يسعى أن يجد الطريق الى الخلاص داخل نفس الانسان ، رغم أنه كان ينزع الى التصوف عندما يجد المتناقضات الإجتماعية أقوى من أن يواجهها الانسان ، ولكن حتى تصوفه كان مفعماً بالإرادة الواعية . ونلاحظ أن شخصيات هذه المرحلة وخصوصاً في بيت الدمية والاشباح والبطة البرية ، كانت تكافح في سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائفة . ولعل أهم ما يميز مسرح ابسن ، هو الهوة السحيقةبين الماضي والحاضر،فالحاضر لم يكن استمراراً حتمياً للماضي،بل أصبح الماضي عدواً للحاضر والمستقبل في أحايين كثيرة . ومن هنا كانت المفارقة الدرامية التي بنى عليها أغلب أعمال ابسن ، هذا الماضي ما زال يعيش في داخلنا ميتاً ، ولكنه موجود كالشبح . فنحن نعيشه ، وفي الوقت نفسه لا نعيشه ، ومع ذلك فالماضي موجود في الحاضر ، ونتيجة لذلك يفقد الانسان صفاته كمخلوق عاقل ، ويصبح ضحية لألوان الوهم والعقد والتقاليد المختلفة[1] .

ج ـ المرحلة الرمزية ذات العمق الروحاني

كتب إبسن في هذه المرحلة أربع مسرحيات ، هي « البنّـاء العظيم » أو سيد البنّـائين 1892 م ، و« إيولف الصغير » ، و« جون جيزيل بوركمان » في سنة 1896 م ، و« عندما نبعث نحن الموتى » في سنة 1899 م . فالبطل في هذه المسرحيات لم يعد يصارع مشاكل إجتماعية ، أو يقف وحيداً بين المنافقين والفاسدين ، بل أصبح يصارع أيضاً خوالج نفسه وتبلد ضميره ، متوقفاً عند عمق الخطيئة والجزاء . وهذا يعني أنّ الموضوعات التي عالجها في المرحلة السابقة كالمناداة بالصدق والحرية والشعور بـالمسؤولية قـولاً وعملاً ، والحب والبراءة والبهجة بقيت جميعاً في هذه المسـرحيات ، لكن اهتمـامه تـركز عـلى الصراع الداخلي ، في ذات البطل الذي يبحث في ثنايا نفسه وماضيه في محاولة لاكتشاف الحقيقة الكاملة .

فمسرحية البنّـاء العظيم تزخر بالحديث عن بيوت تبنى للعبادة وسكن الناس وارتباط هذه المراحل المعمارية بمراحل تطور حياة الانسان . فالحبكة المسرحية بسيطة في ذاتها ، وتدور حول بنّـاء عظيم يدعى سولنيس ، أصاب شهرة واسعة دون مؤهل أكاديمي وهو الآن يتجاوز الخمسين من عمره ، وما زال يعيش في هاجس الشباب الذين سيحلون محله

---

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص 120

يوماً ، ولطالما وقف بالمرصاد في طريق ذلك الشاب راجنار ، فلم يمنحه فرصة الاستقلال الا تحت ضغط هيلدا التي تمثل الفتاة الشابة ذات الشخصية المستقلة والجمال والإرادة ، فهي رمز للشباب القادم لينتقم لجيله من الجيل القديم ، فتغري هذه الفتاة الشيخ سولنيس بأن يصعد الى قمة برج بيته الجديد تماماً كما كان يفعل في شبابه ، فلم يملك الا الرضوخ لاغرائها رغم علمه الأكيد ، بأنه لم يعد يحتمل الوقوف بثبات عند ذلك العلو الشامخ ، وسرعان ما يشعر بدوار ويهوي الى حتفه . ففي هذه المسرحية قام إبسن باستعراض سيرة حياته ، معترفاً بأخطائه عن طريق تحليل دقيق لعائلة من الطبقة المتوسطة ، حيث الانحلال والفساد ، لكنه كان مقتنعاً بأن السعادة هي حق شرعي للانسان ، وأن الارادة هي مطلب الرجال والنساء جميعاً ، الإرادة من طريق ثورة روحية يجب أن تغزو البيئة والمجتمع . فأوجه الشبه بين البناء العظيم وإبسن كثيرة ، كلاهما لم يكمل تعليمه الأكاديمي ، وكلاهما أصاب شهرة كبيرة في حياته ، وكلاهما مر بمراحل تطور مشابهة ، ووقعا في فخ الاغراء والشهوة والخطأ ، وكلاهما كان يخاف الجيل الجديد .

أما مسرحية « إيولف الصغير » فهي تتعرض أساساً لقصة الأناني ألمرز وزوجته ريتا . ففي لحظة عاطفية نسيا إبنهما إيولف يسقط ويصبح كسيحاً مما خلق هوة بين الزوجين إزدادت عندما سقط إيولف في الماء وغرق ، فأصبحا مهددين بالانفصال لولا أنهما وجدا أملاً جديداً في الحياة ، تمثل برعاية الأطفال اليتامى الفقراء، وبناء ملجأ ومدرسة لهم يخلدون فيها ذكرى إبنهما الكسيح ، وهكذا عن طريق التسامي بالعواطف الذاتية ، يمكن أن يحيا الإنسان حياة سعيدة من جديد .

أما مسرحية « جون جبريل بوركمان » فتكشف عن مقدرة تحليلية جيدة . فقد كان بوركمان يحلم بالجاه والثراء ، والتحكم في كنوز الأرض الخفية ليستغلها في خدمة البشرية ، لكنه ضلّ السبيل وهوى الى الحضيض وسجن ، ثم عاد الى زوجته أخيراً خاوي اليدين ، عاجزاً عن استعادة مجده القديم وحلمه البائد .

أما مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » وهي آخر عمل قدمه إبسن ، وبعدها مرض ومات في سنة 1906 م . بطل المسرحيّة مثّال يدعى أرنولد روبيك ، تزوج فتاة مراهقة شهوانية ، مما جعل الزواج غير متكافىء . وفيما كانت حياة أرنولد العاطفية تمر في أزمة ، تعود الى حياته فتاة إسمها إيرين عملت لديه نموذجاً لأعظم تمثال نحته ، عاملها ببرودة آنذاك لأنه لم ير فيها سوى وسيلة لتحقيق غرضه الفني ، مما حدا بها الى تركه . ولكن بعد عمليةَ إعتراف متبادلة ينظر اليها في تأثر قائلاً : « إنني كنت فناناً يا إيرين » ، فترد عليه في حزن : « هذه هي حقيقة المسألة ، هذا هو السبب ، وإني بعد هذا أصبحت جسداً بلا

روح ، هذا هو سبب موتي يا أرنولد » . وفي النهاية تواجه الاثنين عاصفة جبلية ، وبدلاً من طلب النجاة بنزول الجبل ، تابعا المسير نحو القمة حيث الموت الأكيد[1] . وفي العودة الى « براند » ومقارنتها بمسرحية عندما نبعث نحن الموتى ، نجد فيهما الضباب والانهيار الجليدي ، قوى الضوء وقوى الظلام معاً ، الاستمرار في الارتفاع ، فالموت الارادي .

ويمكن القول أن المسرح الحديث مدين لابسن وخصوصاً في مسرحياته الأخيرة بالكثير ، فالجنسية العنيفة التي تسمو أحياناً ، والقحط المر في الحياة المنزلية ، والإرادة ، وتوقع الشر ، وفكرة الرجل الممتاز والمرأة الممتازة ، والحياة من طريق فقد الحياة ، والحل الغامض وإشاعة التساؤلات والأفكار والآراء ، كلها نسجت خيوط الدراما المعاصرة . كما أن المسرح الحديث مدين له بطريقته في التكنيك ، تم ذلك بشكل عفوي ولا واعي ، فطريقته في بناء المشهد ، والطبيعة الجافة لحواره ، وطريقته في تصوير الشخصيات ، ومنطقه في توازن وجهات النظر ، وقصوره في استعمال التناقض المقتضب ، واستعماله الحاد للشخصيات الثانوية . كل هذه ليست سوى القليل من النواحي المميزة للدراما الابسنية التي تأثر بها كتاب الدراما اليوم .

وباختصار فإن مسرحيات إبسن الأولى كانت رومنسية عالجت شؤون الماضي معالجة مثالية ، كما أنّ بعضها ولج ميدان الخيال الشعري كالمدعويين وبراند ، ثم أصبحت واقعية تضمنت دروساً إجتماعية وأحدثت إنقلاباً في عالم المرأة كأعمدة المجتمع وبيت الدمية والاشباح وعدو الشعب ، بالإضافة الى البطة البرّية التي ظلت واقعية في أسلوبها الفني ، لكنها عنيت بالأمور الاجتماعية ، مع تشديد متزايد على التحليل النفسي ، وأخيراً برزت التمنيات الرمزية التي يستصعب البعض فهمها ، في حين يعتبرها آخرون من أحسن ما أنتجته مخيلة إبسن ومنها البنّاء العظيم ، وعندما نبعث نحن الموتى[2] .

وأخيراً ان مركز إبسن الفني ثابت الدعائم ، فبعد أن تدرب على مدرسة سكريب ، طور نتاجه الفني ليتلاءم مع روح العصر ، فما كان آلياً أصبح على يديه ينبض بالحياة ، ولقد سار على هديه الكثير من الكتاب في التخلي عن الأساليب القديمة في عرض المسرحية ، وفي محاولته تطوير الشخصيات تبعاً لسير الأحداث ، وفي الإيجاز والتركيز . كما وقع على كاهله القضاء على التقسيم القديم للمسرحية الى خمسة فصول ، وأوضح للمشاهد والقارىء كثيراً من المعاني والمشاهد عن طريق إرشادات مسرحية دقيقة . أما في مجال الأفكار

---

(1) أنظر : إبسن (هنريك) . الأشباح ، تقديم عبد الله عبد الحافظ ص 23

(2) ماركس (ملتون) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ص 159

الاجتماعية والأخلاقية ، فقد حاول التصدي للتقاليد البالية ، والزيف والرياء والخداع ، والمثالية الجوفاء . ورغم ما في مسرحياته من واقعية لا تنازع ، فقد ظل شاعري الروح ، حتى في أثناء إنشغاله في معالجة الموضوعات الواقعية ، ففي الأسلوب والرموز والشخصيات تكمن روح إبسن الشاعر الحساس الذي ينفعل بكل ما يجري حوله . والشخصيات رغم أنها من صميم الواقع لكنها ليست عادية بالمعنى المألوف . فإذا كان هدف زولا تصوير مواقف عادية وشخصيات لا تختلف عن عامة الناس ، فإن شخصيات إبسن من طراز مختلف تماماً ، لقد صوّر الطبقة الوسطى ، لكن شخصياته التي تظهر في تلك المشاهد لا تنتمي الى متوسطي الحال ، خصوصاً أننا نجد نورا الزوجة المدللة ليست زوجة عادية ، وهدفيج وغرفة الطيور والبنّاء العظيم كلها تضفي على أعماله أثراً خالداً[1] . ويبلغ ابسن باعتباره مؤلفاً مسرحياً عالمياً مستوى الثالوث الاغريقي وراسين وكورني وموليير وبرنارد شو ، وقد لا يتفوق عليه سوى شكسبير .

رابعاً : الثورة ضد الواقعية

عاشت الى جانب الواقعية وبين ظهرانيها مذاهب أخرى معارضة ، كانت بمثابة المعول الذي قوّض أركانها ، والحربة التي طعنتها في الصميم ، والثورة المضادّة في وجه الثورة الحاكمة . ولعل أهم تلك الثورات التي إندلعت قبل الحرب العالمية الثانية تمثلت في كل من الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمي .

1 ـ الرمزية والتعبيرية

كانت الرمزية أو الرومنسية الجديدة أو الانطباعية كما يسميها البعض ، تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن إستخلاصها من تفاصيل الحياة اليومية التي تدرك بالحواس أو العقل ، فالوصول اليها لا يتحقق إلا بالحدس الفطري .

ليست أحداث الحياة هي التي تهم في المسرحية الرمزية ، بل عالم الروح الذي يبقى بعيداً عن عالم الواقع ، فالرمزية تحوي عنصر اللامعقول والروحانية ، وبذلك تختلف عن الواقعية والطبيعية ، ففي الواقعية فإن عالم الحس هو الحقيقة ، أما في الرمزية فعالم الحس ليس إلا صورة لعالم الفكر ، بالإضافة الى أنها تسعى الى الفن الخاص الذي لا يخضع لأي منطق أو مفهوم عقلي ، وهي تهتم أساساً بالتعبير عن العلاقة بين المادة والفكرة . والرمز يستخدم أساساً لتجنب التعبير المباشر عن الفن ، فليس هناك معنى واحداً ، أو تجربة يمكن تعريفها على وجه التحديد ، بل معنى يمكن تفسيره بطرق مختلفة لا نهاية لها . وقد

---

(1) أنظر : إبسن (هنريك) الأشباح ، تقديم عبد الله عبد الحافظ ص 24

كان الرمزيون يرون أنّ المناظر يجب أن تقتصر على لوحات توحي بلا نهائية الزمان والمكان . وأهم كتاب الرمزية إدجار ألن بو ، وموريس متيرلنك.

وأما التعبيرية فنشأت في العقد الأول من القرن العشرين ، وإنتهت مع نهاية الربع الأول منه ، وهي تعني التعبير عن رؤيا شخصية للحقيقة الواعية . لذلك نجد التعبيريين لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية ، بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤيا الكاتب لها . فالكاتب المسرحي يعبر عن رؤياه لما يحدث مهما كانت هذه الرؤيا شخصية . والتعبيريون يرون أنّ الواقعية تتقبل الحياة الإلـهية كأمر واقع لا بدّ منه ، وتحاول دراسة الإنسان وفهمه عن طريق دراسة البيئة الصناعية الآلية . في حين أنّه من الواجب دراسة النفس البشرية أولاً ، ثم العمل على تغيير البيئة بحيث تساعد الانسان على تحقيق ما يريد . وفي رأي التعبيريين أنّ العالم وكذلك نفس الانسان شوهتها قوى غير بشرية ، ولذلك فهم يلجأون الى إتجاهين لمعالجة مأساة الانسان الحديث ، أولهما إبراز النواحي والعوامل التي ساعدت على تشويه الانسان وإحالته الى آلة ، ومن أبرزها القيم الزائفة . وثانيهما رسم الطريق الى مستقبل أفضل ، ومن أهم كتّاب التعبيريين أوجست ستراندبرج[1] .

2 ـ المسرح الملحمي وثورة اللامعقول

رغم أنّ الحركة التعبيرية إنتهت كحركة ، إلاّ أنّ أهدافها الرئيسية ومن أهمها إصلاح المجتمع ظل قائماً ، مما أدى الى ظهور محاولات جديدة لاستخدام المسرح من أجل تغيير المجتمع ، وكان من أهم تلك المحاولات محاولة برتولد بريشت1889 -1956 م .

بدأبريشتعمله المسرحي في وقت كانت التعبيرية قد بلغت الذروة ، فانعكس ذلك على أعماله الدرامية الأولى ، ففي سنة 1922 عرضت في ميونخ مسرحية « طبول في الليل » وتناولت موضوعاً مستهلكاً ، وهو موضوع الجندي العائد من ميدان القتال ليجد حبيبته قد خطبها أحد أغنياء الحرب . ونتيجة لذلك ينضم الى الثوار ، لكن حبيبته تلحق به ، فيهجر الثوار ويمضي معها . تلتقي مسرحية بريشت هذه مع المسرحيات التعبيرية في إهتماماتها السياسية وتعريتها للعلاقة بين الرأسمالية والاستغلال والحروب ، لكنها في الواقع لا تعالج التمزق الداخلي في الشخصية ، بل تعالج التمزق في العلاقات الانسانية ، وتكشف طبيعة تلك العلاقات في مجتمع تسوده الثورة والانحلال الخلقي ، بالإضافة الى أنها تحمل البذور الأولى لمسرح بريشت الملحمي من التوجه بخطاب مباشر الى الجمهور ، وتنبيهه إلى أنّ ما

---

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص 135 -138

يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلاً . وهكذا تُحطِّم الإيهام المسرحي وتدعو الجمهور الى التفكير ، وتصور عالم الثورة والعلاقات البشرية لا عالم الذات . والواقع أنّ ما حققه بريشت في هذه المسرحية وما تلاها من مسرحيات .ظلمات المدينة ، الإنسان هو الإنسان ، لم يكن إلا نوعاً من الواقعية الجديدة التي مهدت أيضاً لظهور مسرحه الملحمي ، حتى في ملامحها السياسية .لكن محاولة بريشت في تطور الشكل المسرحي من المسرحيات الواقعية الجديدة ، مروراً بالمسرحيات التعليمية وهي : الرجل الذي قال نعم ، الرجل الذي قال لا ، الاجراء، القاعدة والاستثناء التي تبرز الجوانب السياسية من خلال مناقشة جدلية، الى المسرحيات الملحمية التي كتبها أو أعدّها من مسرحيات أخرى وهي : أوبرا الثلاث بنسات ، إمرأة سيتزوان الطيبة ، دائرة الطباشير القوقازية ، الأم شجاعة ، حياة جاليلو ، القديسة جون . هذه جميعاً لم تكن سوى محاولة للوصول الى أكثر الأشكال دقة في توصيل رسالة مسرحه السياسي[1] .

ففي سنة 1931 م نشر بريشت جدولاً تضمن حوالي سبعة عشر بنداً ، قارن فيهما بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي . أو بالأحرى ضمّنه مبادىء نظرية المسرح الملحمي . وهذه المبادىء هي : المسرح الدرامي يعتمد على الحدث ، أما المسرح الملحمي فيعتمد على السرد . المسرح الدرامي يستغرق المتفرج في الحدث المسرحي بحيث يستهلك قدرته على التصرف بشكل إيجابي ، أما المسرح الملحمي فيجعل من المتفرج ملاحظاً لما يجري أمامه ، وبذلك يوقظ قدرته على التصرف الإيجابي . المسرح الدرامي يسمح للمتفرج بالاحساس والشعور ، أمّا المسرح الملحمي فيتطلب منه قرارات . المسرح الدرامي يعتمد على التجربة الانسانية ، أمّا المسرح الملحمي فيعتمد على وجهة النظر فقط. المسرح الدرامي يقود المتفرج الى شيء ما . المسرح الدرامي يعتمد على الإيحاء ، أمّا الملحمي فيعتمد على المناقشة . المسرح الدرامي يسعى الى خلق الشعور ، أما المسرح الملحمي فيسعى الى أن يتحول الشعور الى عمل . في المسرح الدرامي يمر المتفرج بتجارب الشخصيات نفسها ، أمّا في المسرح الملحمي فالمتفرج يواجه الشخصيات ويدرسها . في المسرح الدرامي يكون الإنسان معروفاً ، أمّا في المسرح الملحمي فالانسان موضوع دراسة دائماً للتعرف عليه . في المسرح الدرامي الإنسان غير قابل للتغيير ، أمّا في المسرح الملحمي فالإنسان قابل للتغيير ، وهو يتغير دائماً . في المسرح الدرامي كل مشهد يؤدي الى الآخر ، أمّا في المسرح الملحمي فكل مشهد وحدة مستقلة في ذاته . المسرح الدرامي يعتمد على

---

(1) العيوطي (أمين) . المسرح السياسي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 14 عدد 4 ، يناير ـ مارس ، 1984 ، ص 85-86

التطور والنمو ، أما المسرح الملحمي فيعتمد على المونتاج . في المسرح الدرامي النمو خط صاعد ، أمّا في المسرح الملحمي فالنمو أقواس أو منحنيات . في المسرح الدرامي هناك حتمية التطور ، أمّا في المسرح الملحمي فهناك قفزات مفاجئة . في المسرح الدرامي الفكر هو الذي يحدد الكيان ، أمّا في المسرح الملحمي فالكيان الاجتماعي هو الذي يحدد الفكر . المسرح الدرامي يعتمد على الاحساس ، أمّا المسرح الملحمي فيعتمد على الفكر[1] .

فالمسرح في نظره يجب أن يكون أداة ثورية يُسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المسحوقة ، وهذا ما إستتبع تغييراً في الشكل. فالدراما الأرسطية تحاول أن تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج ، لكي تطهره من الانفعالات الضارة ، فيخرج من المسرح مستريحاً ومتجدد المشاعر حتى يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه ، ويتحقق هذا بخلق إيهام بالواقع يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماماً ، وهذا لا يتلاءم مع مبادىء بريشت الذي يرى في المسرح وسيلة للانعاش العقلي ،بعد أن يحطم المتفرج الايهام بالواقع ، ويحتفظ بوجوده المنفصل عن الأحداث ، وكذلك بقدرته على النقد المحايد ، ولكي يتحقق ذلك فإن المسرح الملحمي يستخدم عدداً من الحيل والوسائل كالراوي والكورس والأشرطة السينمائية والإضاءة حتى يظل المتفرج بعيداً عن الحدث المسرحي ، وهذا ما يسمى بالتغريب[2] .

وكل خاصة من هذه الخصائص التي تميز المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي تعتبر ثورة على أصل من أصول المسرح الدرامي . فالمسرح الملحمي يعترض على إثارة الشفقة فالرهبة في نفس المتفرج بقصد تطهير عواطفه ، وعلى جذب المتفرج الى داخل الحدث ، بحيث يتوحد مع البطل وينسى نفسه وذاته نسياناً تاماً ، وعلى إثارة الايهام بواقعية الأحداث في نفس المتفرج كوسيلة لتحقيق هذين الهدفين ، فبريشت يرى أنّ المتفرج في مثل هذه الدراما التقليدية يفقد القدرة على التفكير فيما يجري أمامه ، ويُسلب القدرة على مواجهة المشاكل السياسية وحلها بشكل فعّال يقضي على أصل المشكلة المطروحة ، بعد أن تكون عواطفه قد تطهرت . وقد كان هدف بريشت أن يجعل المتفرج يرى العالم الحقيقي ويفهمه ، أن يجعله يفهم كيف تدور الحياة في المجتمع الرأسمالي سعياً وراء تغييره ، كانت هذه هي الرسالة السياسية التي كرّس لها بريشت مسرحه الملحمي ، ولهذا فإنه أقام مسرحه على

---

(1) رشدي (رشاد) نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ص 151 -153

(2) جراي (رونالد) بريخت ترجمة نسيم مجلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1972 ، ص 82

أساس عقلاني يكاد يخلو من العاطفة في أداء الممثل ، أو في تلقي المخرج ، بحيث لا يتوحد المتفرج مع الممثل فيفقد بهذا قدرته على إعمال عقله . فالمسرح الملحمي لا يخاطب العواطف، بل يخاطب العقل بهدف توجيهه الى الأفكار الثورية التي تتضمنها المسرحية(1) .

ويضاف الى التطهير أن بريشت أزال الحائط الرابع وأوجد علاقة مباشرة بين خشبة المسرح والجمهور ، وذلك بأن لا يتوهم المشاهد أو المتفرج أو المتلقي الحقيقة ، بل يواجهها ويفكر فيها ، فهو لم يأتِ الى المسرح كي يتسلى بالفرجة ، وإنما كي يعيش مأساته ويعاني مشكلاته على الطبيعة(2) .

ودعا بريشت في مسرحه الملحمي أيضاً الى التغريب ، تغريب العمل المسرحي ليتخذ منه موقفاً نقدياً إيجابياً من قبل الممثلين والمشاهدين . فهدف التغريب هو تمكين المشاهد من ممارسة النقد المثمر وفق موقف إجتماعي وسياسي ، ولكي يتوفر التغريب يجب على المشاهد أن يرفض الوسائل التي يمثلها الممثل ، وعلى الممثل ألا يقع في غيبوبة الشخصية التي يقوم بتمثيلها . والتغريب لا يثير النقد الإيجابي في ذهن المشاهد ونفسه إلا عن طريق دقة الملاحظة والاتقان الفني العالي . عند ذلك فقط يتحول التغريب الى عملية فنية والى ينبوع للسرور ، فالتعلم في المسرح ممكن حيث تكون التسلية ممكنة . فالمسرح الملحمي يجب أن يثير الرغبة في نفوس المشاهدين الى تغيير الواقع الاجتماعي والسياسي عن طريق الاحساس بالغربة عن الواقع الذي يقدمه الممثلون(1) .

فالتغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي ، يقول بريشت : «تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف . والجلي في الحادثة ، وتوليد الدهشة والغرابة منه » . فالهدف الرئيسي للتغريب هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحيد مع المسرحية ، ولتمكينه من أن ينتقد نقداً بناءً من وجهة نظر إجتماعية ، ويجب أن يبقى الجمهور واعياً لهذه الحقيقة عن طريق هدم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح ، وقد إستخدم بريشت عدداً من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب ، وكانت التأريخية إحدى هذه الوسائل ، ويؤكد بريشت على تأريخية الأحداث كي يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده الزمني عنها ، وبالتالي إنفصاله عنها عاطفياً ، ولكي يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيّرت فإنّ من الممكن تغيير

---

(1) العبوطي (أمين) المسرح السياسي ص 87

(2) الكراعين (أحمد نعيم) وآخرون . نصوص ودراسات أدبية ، منشورات جامعة صنعاء ، 1986 ص 371

(3) العاني (يوسف) . التجربة المسرحية ، دار الفارابي ، بيروت ، 1971 ، ص 182

الأحوال الحاضرة ، ويمكن تكرار الأحداث ـ المحاكمة لمنع الجمهور من الانجراف مع الحدث ، ويجب أن ينتج عن هذا التكرار بعض التضاد ، كي يلفت إنتباه المشاهد الى إمكانيات التغيير ، مع إمكانية عرض عناوين تعرض على شاشات خاصة تزود المشاهدين بمعلومات عن نتيجة المشهد لتقليل التوتر والتعليق لديهم ، وتشجيعهم على التأمل في سبب الأحداث . ومن وسائل التغريب البريشتية الرواية التي تهتم بأن يزود الراوي الجمهور بخلفية الأحداث ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحياناً يخبر الجمهور عن النهاية سلفاً في حين تقدم الشخصيات نفسها الى الجمهور ، وتساهم في تحقيق إنفصال الجمهور عن المسرح . كما أنّ الكورس يتنبأ غالباً بالأحداث أو يحكم عليها ، وتكون الموسيقى والأغاني مستقاة بحيث لا تتحرك باتجاه الكلمات ، وإنما توجهها وتناقضها خالقة بذلك علاقة جدلية معها ، ولافتة إنتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها . ويضاف الى وسائل التغريب هذه أيضاً القناع والإنارة والتصميم[1] .

ويرى بريشت أنّ المؤلف والمخرج والممثل في الدراما التقليدية إنما يتآمرون على المشاهد، وذلك لأنهم يوهمونه بالواقع ، ويصورون له بأن ما يجري على خشبة المسرح ، إنما هو أمر واقع فعلاً الآن في لحظة المشاهدة . فتوحد الجمهور مع الشخصيات يجعل التفكير مستحيلاً تقريباً ، لأن نفوس الجمهور التي تزحف الى داخل نفس البطل ترى الحدث كلية من وجهة نظره . أمّا بريشت فيرى أنّ المسرح لا بد من أن يحاول تحطيم أي إيهام بالحقيقة، ولذلك لا بد من أن يكون واضحاً لدى المتفرج أنّه لا يشاهد أحداثاً واقعية تجري أمامه الآن ، ولكنه جالس في مسرح يسمع تقريراً حياً واضحاً عن أحداث حدثت في الماضي ، في وقت ما ، وفي مكان ما . وعليه أن يسترخي في مقعده ، ويفكر في الدرس الذي يتلقاه عن الأحداث الماضية . ومن هنا كان المسرح الملحمي مسرحاً تاريخياً يذكر الجمهور بأنه يتلقى تقريراً عن أحداث حدثت في الماضي لا أحداث تجري الآن . وكذلك فإن الممثل والمخرج وعناصر العرض المختلفة يجب أن تخدم غرض كسر الايهام بالواقع ، فالممثل يجب أن يعي أنّه ينقل رسالة الى المشاهد عن الشخصيات والأحداث . والمخرج يجب أن يخلق تأثيرات تحافظ على إنفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث . وعناصر العرض تخدم الهدف نفسه ، ففي ديكور المسرح التقليدي يهدف المصمم الى خلق إيهام بحقيقة المكان ، أمّا ديكور مسرح بريشت فيلغي الايهام بهذه الحقيقة ، فبدلاً من تصميم غرفة كاملة يختار جانباً منها ، مجرد حائط أو باب ، أو قطعة أثاث بأسلوب تلخيصي . كذلك يظل الستار مفتوحاً حتى

---

(1) محمد (حياة جاسم) الدراما الملحمية في مصر ، عالم الفكر المجلد الخامس عشر ، العدد الأول ، 1984 ، ص 81

يرى المتفرج إعداد المنظر ، وكيف يشاد ، وكيف يزال أمامهم ، ليظلوا واعين بأنهم في مسرح ، وذلك لكسر الإيهام . وللسبب نفسه تبقى مصادر الضوء مكشوفة ، وتظل الإضاءة بيضاء صريحة حتى لا تستوعب المتفرج أيّة إضاءة ملونة مبهرة . أما الموسيقى فهي أشبه بوحدة مستقلة لها كيان قائم بذاته ، فهي لا تكون عاصفة في المناظر العاصفة ، وهادئة في المناظر الهادئة ، بل تُضاد الحدث أحياناً فتسمع الموسيقى الهادئة في المشاهد العاصفة في علاقة تضاد جدلية ، تفصل المتفرج عن الحدث . وأمّا الممثل فيجب ألا يعتبر نفسه متقمصاً للشخصية بقدر ما هو قاص يسرد أفعال شخصية أخرى في لحظة من الماضي ، فهو أشبه برجل يعيد على مسامعنا حادثة رآها تحدث لشخص آخر . ويعيد علينا روايتها . فيما أنّه لا يريد أن ينقل المتفرج الى حالة غيبوبة يفقد فيها وعيه ، فلا بد أن يظل محتفظاً هو الآخر بحضوره وتمالك حواسه ، وأن يبتعد عن الإيماءات العصبية ، ويكتفي بالإيماءات التي تكفي لحكاية قصة . فالمسرح الملحمي ينقلنا الى عالم الحكايات البعيدة عالم السرد الملحمي التاريخي .

وبهذه الأساليب كان بريشت يهدف الى إستخدام المسرح كوسيلة لخدمة المجتمع ، فلقد كان مؤمناً بأن المسرح الملحمي ، بتركيزه على تصوير الإنسان في علاقاته الاجتماعية ، كان قادراً على إيقاظ قدرات المتفرجين لاحداث تغيير في المجتمع . فهو لا يترك ، كما في المسرح التقليدي ، للمتفرج أن يستخلص النتائج الممكنة من العرض ، بل إنّه يزودنا بالخلفية الاجتماعية ، ويعلق عليها من خلال الراوي . ففي طريق إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية تمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظر الشخصيات، ومن تقبل عواطفها ودوافعها على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع ، ولا يمكن تغييرها ، يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون المتناقضات الموجودة داخل المجتمع ، وأن يجعلهم يسعون لتغييرها[1] .

ويمكن القول أنّ المسرح الملحمي قد أدار الدفة ثانية الى الواقعية ، لكنها تختلف عن الواقعية التقليدية الخالصة ، فمحيطها رحب إذا ما قورن على سبيل المثال بالمحيط المحدد لابعاد إبسن . فالمسرح الملحمي يهدف الى التعرض للحقائق الخاصة بالعالم الحديث الذي يعيش فيه ، فهو أشبه ما يكون بالملاحم أو القصص الطويلة . لهذا السبب نجده يدحض آراء أرسطو الخاصة بالنظرية النفسية مستنداً في ذلك الى إعتقاده الراسخ ، أنّه من الواجب علينا أن نتيح الفرصة لجماعة المتفرجين أن يستغلوا مواهبهم الفنية أو النقدية حتى يخرجوا

(1) العيوطي (أمين) المسرح السياسي ص 87 -89

بحصيلة وافرة من النقد الاجتماعي . ويرى بريشت أنّ التعليقات التي يتطلبها أي دور ما ، يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن ذاتية الممثل ، وأن لا تحيد عن مقومات الموضوعية قيد أنملة . فالمسرح الملحمي ملحمة فكرية في أصولها ، فلا غرابة إذاً إن عملت على تحويل تيار المسرح من الذاتية الرومنسية الى الموضوعية الفعلية أكثر من أي إتجاه آخر . وهذا الإتجاه الموضوعي هو الذي أعاد الى الفن المسرحي ترابطه وتماسكه[1] .

وفي العودة الى نتاج بريشت نجد أنّ ثورة اللامعقول تصل الى ذروتها في مسرحية « أوبرا الثلاث بنسات» 1928 ، حيث نجد الجنس والمال ، والطمع والجشع ، والبؤس والدمار ، والصراع الوحشي وعبثية الحياة .فبريشت يقترب من الدوائر المغلقة التي طرحتها التعبيرية ، وكان محورها مسرح اللامعقول ، فمعظم المسرحيات اللامعقولة تسير سيراً دائرياً مغلقاً ، لكن بريشت يختلف عن مسرح اللامعقول والتعبيرية معاً ،أي أنه يحاول دائماً أن يترك المشكلة بغير حل . وأما مسرحية دائرة الطباشير القوقازية فهي تمثل بريشت نفسه ، فلقد وزع شخصيته على شخصيتين هما جروشا التي تمثل عاطفة بريشت ،وأزدك التي تمثل فكره . وكما تمسك بريشت بآثار الآخرين واهتم بها ،كذلك تمسك جروشا بالطفل . وكما خرج بريشت على المألوف في المسرح والموسيقى والغناء والاخراج ،كذلك خرج أزدك على المألوف في أحكامه .ففي هذه المسرحية ذاتية بريشت نفسه ، وهي من مجموع الأسلحة التي دافع بها عن منجزاته . وأكثر من ذلك فإنه ثبّت فيها كل ما نقده عليه الآخرون . فقد بنى المسرحية على دائرة الطباشير القوقازية وإستخدم المسرح الملحمي ، أو المسرح داخل المسرح ، ليثبت أنه أقوى من النقد ، وأرسخ من مهاترات النقاد[2] .

وأما إمرأة سيتزوان الطيبة التي كتبت فيها بين 1938 -1940 ، وعرضت لأول مرة في سويسرا سنة 1943 ، فإنها تعالج إمكانية الخير في المجتمع . فالطبقة الرأسمالية يمثلها « شوفو » ، و« مسز ماي تسو » ، و« شوي تا » ، الذين يستغلون غيرهم . وأساليب هذه الطبقة تتضح تماماً في سلوك «شوي تا» ، وهي الشخصية التي تتنكر فيها « شن تي » لتهرب من مطالب أقاربها . وفي المسرحية نجد ممثلي الطبقة العاملة لا يقلون قبحاً عن ممثلي الطبقة الرأسمالية وإن كان ذلك تحت ضغط الظروف الاجتماعية .وهكذا يصور بريشت الطبيعة البشرية لا تتغير ولو تغيرت الطبقة الاجتماعية ، فالكل على إستعداد لأن يمزق اليد

(1) جاسبر (جون) . الشكل والمضمون في المسرح الحديث ، عرض فائق متى ، مجلة المسرح ، العدد 27 ـ سنة 1966 ، ص 64

(2) عبود (حنا) . بريخت ومسرح اللا معقول : مسرح الدوائر المغلقة ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب 1978 ، ص 285 و304

التي تمتد لمساعدته ، فيما عدا « شن تي » و« ونج » ، ولو أن الإستثناء هنا قاصر على الرغبة ولا يصل الى السلوك . « فشن تي » تريد أن تكون طيبة ، ولكنها تضطر الى أن تختفي « كشوي تا » ، وعندما تذنب فالسبب ليس حبها لنفسها ، بل للآخرين . ولكن كل هذا الشر مقابل بعض الخير الضئيل ، مهما كانت طبيعته ، يضفي على المسرحية جواً من اليأس ، ويجعل من الصعب الاعتقاد في إمكانية التغيير خارج المسرح ، وهي إحدى المتناقضات الأساسية في عمل بريشت .فقد كان يحس إحساساً عميقاً بقسوة الانسان على الإنسان ،أو بظلم الانسان لأخيه الانسان ، ويأسى لأن الناس لا تستطيع أن تعيش في جو من الحب والتعاون والانسجام ، فرغم أنه كان يأمل في مستقبل أفضل تتحقق فيه آماله ، إلا أنّه كان في الوقت نفسه يرى أنّ تحقيق تلك الآمال ، أو المثل العليا أمراً مستحيلاً لأنّ الأنانية أصيلة في النفس البشرية .وهذا لا يعني أنّ بريشت كان متشائماً ، بل يرى أنّ الانسان هو الذي يحدد مصيره بنفسه ، بدلاً من أن يكون هذا المصير خاضعاً للبيئة أو الوراثة . والتشاؤم الذي تتضمنه مسرحياته يعادله دائماً التفاؤل بالنسبة لامكانيات العمل والتغيير خارج المسرح ، ولكن هذا لا يزيل التناقض الأساسي .

ومسرحية إمرأة سيتزوان الطيبة تأتي في صميم مسرح بريشت الملحمي ، فالبرولوج وهو الجزء الذي يسبق دخول الجوقة ويعرض فكرة المسرحية وموضوعها ، يختلط فيه السرد بالحوار إختلاطاً حراً لا يتقيد بحدود الزمان أو المكان ، وهو أيضاً يحدد المواقف . فالآلهة مثلاً تعثر على إمرأة طيبة وتطلب منها البقاء على طيبتها ، لكنها ترفض في الوقت نفسه أن تدل تلك المسكينة على طريق الخير ، بحجة عدم تدخلها في الأمور الاقتصادية ، فطلب البقاء أمران متناقضان . وهذا يعني في العمق أنّ الإنسان يجب أن يحل مشاكله بنفسه ودون تدخل أية قوى خارجية .

تتألف هذه المسرحية من مشاهد قصيرة وأخرى طويلة ، والهدف من المشاهد القصيرة كسر تطور الحدث وتوجيه المتفرج الى التفكير في مغزى الحدث . أمّا المشاهد الطويلة فتصور الصراع بين الخير والشر . كما يتمثل في شخصيتي المرأة الطيبة . فذاتها الحقيقية تتمثل في « شن تي » ، وذاتها الشريرة تتمثل في « شوي تا » التي تلجأ إليها كلما أوشكت طبيعتها الخيرة أن تؤدي بها الى الهلاك . والملاحظ أنّ اللجوء الى هذه الشخصية الشريرة ضئيل في أوائل المسرحية ، ولكن كلما تقدم الحدث طالت مدته . وقصد بريشت في ذلك تصوير عملية إنحلال الخلق تحت تأثير الظروف المادية . وتتخلل المشاهد الطويلة أغانٍ وخطباً موجهة مباشرة الى المتفرجين . والملاحظ أيضاً أنّ بريشت لا يحاول أن يصور الواقع كما هو ، أو يوهم به . ففي البرولوج مثلاً تذهب الآلهة الى منزل « شن تي » وتقضي

ليلتها هناك ، ونحن نعرف ذلك من مجرد تقليل الاضاءة ، وكأن كاتباً يقول : وفي الصباح التالي .

وتكنيك بريشت في البناء المسرحي يفسره إيمانه بأنّ المشاهد يجب أن تكون منفصلة ، فالكثير من أساليبه التكنيكية قد تفسد متعة المشاهد ، أو تبلبل فكره ، ولكن لو فهم الهدف منها ، فسيزيد ذلك من فهمه للمسرحية وتقديره لها . فتتابع المشاهد الطويلة والقصيرة ، وتتابع السرد والحوار والأغنية والخطبة ،كل هذه أمور متصلة إتصالاً وثيقاً بأهداف بريشت المسرحية والاجتماعية . والشخصيات في هذه المسرحية ، كما هي في مسرحياته عموماً بسيطة أو مبسطة جداً . فما يهمه هو العلاقات الاجتماعية بين الأفراد لا الأفراد أنفسهم ، وأكثر المتحدثين في المسرحية لا أسماء لهم ، بل نتعرف اليهم من خلال صفاتهم الاجتماعية : آلهة ، الزوجة ، الجد ، رجل الشرطة وهكذا .

والحدث المسرحي عند بريشت ليس هدفه عرض الشخصية ، بل على العكس ، فالشخصية لا هدف لها إلاّ توضيح الحدث أو الموقف الاجتماعي . وأما بالنسبة للمكان ، فالمسرحية تشغل عشرة أماكن مختلفة، يشار الى كل منها بعناصر منظرية بسيطة مختصرة ، أي بدون تفاصيل .

ويمكن القول أنّ بريشت كان على وعي تام بأنه كاتب اخلاقي ملتزم ،فهو يعتقد أنّ « شن تي » على حق في محاولتها أن تكون طيبة ، وأنّ سعادة الانسان إنّما تقوم على تعاونه مع الآخرين وحب الناس بعضهم لبعض . وبينما نجده يسخر من الآلهة لعدم إهتمامها بالمسائل العلمية ، لا يناقش المثل التي تتمثل في الآلهة ، بل يكشف لنا إستحالة تحقيق تلك المثل في الظروف المادية القائمة . وبريشت هو الكاتب الوحيد للمسرح الملحمي ، أو يكاد يكون كذلك ، فرغم أنّه قد أثّر في عدد من كُتّاب المسرح ، إلا أنّ أحداً منهم لم يبلغ شأوه بعد . ولذلك فمن المبالغة إعتباره صاحب مدرسة ، بل الأصح القول أنّه صاحب المسرح الملحمي[1] .

ويمكن القول أنّ بريشت حطم الايهام المسرحي ودعا الجمهور الى التفكير ،فمسرحه أداة ثورية أسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المسحوقة ، بالاضافة إلى أنه وسيلة للانعاش العقلي ، بعد أن يحطم المتفرج الايهام بالواقع ، ويحتفظ بوجوده المنفصل عن الأحداث ، وبقدرته على النقد المحايد . ودعا بريشت الى التغريب تغريب العمل المسرحي ليتخذ منه موقفاً نقدياً إيجابياً من قبل الممثلين والمشاهدين . فهدف

---

(1) رشدي (رشاد) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص 154 وما بعدها .

التغريب هو تمكين المشاهد من ممارسة النقد المثمر ، وفق موقف إجتماعي وسياسي . وهدف التغريب أيضاً خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح ، لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ، ولتمكينه أن ينتقد نقداً بناءً من وجهة نظر اجتماعية ، ولتحقيق ذلك إستخدم بريشت عدداً من الوسائل الفنية منها : التأريخية والرواية والقناع والاثارة والتصميم .

القسم الثالث : مذاهب وإتجاهات أدبية

الفصل الأول

الكلاسيكية في الأدب

1 ـ مقدمة في فهم المدرسة الأدبية :

المدرسة الأدبية أو المذهب الادبي هو إتجاه في التعبير ، يتميز بسمات خاصة ، ويتجلى فيه مظهر واضح من التطور الفكري ، فضلاً على أنه وليد تغيرات المجتمع وتحولات طابع الحياة . وتتنوع المذاهب الأدبية بحسب الوجه الداخلي لعملية التصور الوجداني أو الوضع الذهني الرؤيوي الذي يحدد نوع الاتجاه الفني في الأدب . ونتيجة لذلك تعددت المذاهب الأدبية وتنوعت ، إذ كان كل منها ثمرة لظروف معينة ومقتضيات كانت سائدة . فالمدرسة الأدبية تعتمد الفن والجمال أساساً ومنطلقاً ، لذلك فهي متجذرة في تاريخ البشرية ، وان عُزيت نشأتها الى القرن السابع عشر للميلاد(1) .

تتصل جذور المدارس الأدبية بسقراط وأفلاطون وأرسطو ، اتصالها بالجمال والفن فسقراط كان المبشر بمجيء الإله القيم على الجمال ، وهذا الجمال كان أفلاطون يطلبه لذاته ويرى فيه مبدأً إرتقائياً بالنسبة للأنا والعالم ، وذلك لأنه متجسد في « الانسجام والقياس » في حين كان أرسطو يراه رمزاً ملتصقاً بالفكر البشري ، يستمد موضوعاته من نفوسنا وهو تجسد عنده في « النسق والمقدار » ، وهذا ما يجعل التقارب واضحاً بين فهمي أفلاطون وأرسطو لعلم الجمال(2) .

أما الفن فهو عند أفلاطون إكتشاف ناجم عن تذكر الخبرات الماضية المكتسبة بفعل

---

(1) عاصي (ميشال) الفن والأدب ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ، 1970 ، ص 185

(2) عباس (إحسان) فن الشعر ، دار الثقافة بيروت ، 1959 ص 141

مشاركتنا للممثل ، وهو عند أرسطو نتاجٌ مبدعٌ لصورة جديدة لم تكن أجزاؤها معروفة قبل خلقها وإبداعها . فأرسطو كان أفلاطونياً أكثر من أفلاطون نفسه ، خصوصاً بعد أن أدرك أنّ الجمال غير متحقق في عرضية الحاضر ، لأنه أسمى من الحقيقة الواقعية . وما يعنينا هنا من أفكار سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم مدى تأثيرهم في الأدب الأوروبي عموماً والفرنسي خصوصاً[1] .

2 ـ في الحركة الأدبية الفرنسية قبل سيادة المدارس الأدبية :

دعا فولتير القرن السابع عشر للميلاد بعصر لويس الرابع عشر الكبير ، لكن هذه التسمية لا تنطبق الا على الحقبة الممتدة ما بين (1661 -1715) ، أي على الفترة التي تسلّم فيها ذلك الملك مقاليد الحكم[2] . لكن السنين التي سبقت تلك الفترة شهدت البدايات المنطقية لنشأة المدارس الأدبية في فرنسا ، حيث تزعم رونسار -1524) (1585 ، مدرسة الثريا La Pléiade ، التي وضعت نصب أعينها إحياء اللغة الفرنسية وتجديد ادابها لتستوي مع الآداب اليونانية واللاتينية والايطالية ، فكانت مظاهر البلياد المتنوعة في فرنسا ، هي المحاولات الأولى للتفكير في الشروط العامة للعمل الشعري ، وفي القوانين الخاصة لكل نوع منه . وفي تلك الفترة عاش ماليرب (1555 -1628 م) الذي دعا الى اصلاح اللغة ، وعدم التقعر فيها ، واهتم بالشعر داعياً الى الكد وطول الأناة فيه[3] . وفيها أيضاً أنشىء المجمع اللغوي ليتابع أفكار ماليرب ومدرسته في الأدب . وفي هذه الأثناء كذلك عاش ديكارت (1596 -1650 م) صاحب « خطاب في المنهج » الذي شرّع فيه مبدأ الشك يقود الى اليقين ، وصاحب « مقالة في الأهواء » التي يرى فيها أنّ على النفس أن تخضع الأهواء لرقابة مزدوجة من العقل والإرادة ، وهذه هي الأفكار التي أوحت بها مآسي كورني . لذلك يعتبر ديكارت ممن مهّدوا لسيادة المدرسة الكلاسيكية[4] . ثم جاء باسكال (1623 -1662 م) صاحب « الريفيات » التي تعتبر أول تحفة نثرية في الأدب الاتباعي ـ الكلاسيكي . ففيها عقل المدرسة الاتباعية ونزعتها الى الحق والجمال وطريقتها في تسخير الفن لخدمة الحقيقة[5] . وفيها أيضاً

---

(1) تيغيم (فيليب فان) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت 1983 ص 9

(2) الحلوي (حسيب) . الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، لا . م ، حلب ، 1952 ، ص 11

(3) المرجع السابق ، ص 21

(4) الحلوي (حسيب) الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، ص 24

(5) المرجع السابق ، ص 32

موضوعها ، أي تواري شخصية الكاتب وراء أبطاله ، فضلاً على نصاعة البيان وتساوق المعاني . ولكن تلك الجهود لم تكن الا خاطرات نمّت بعد حين عن مدرسة متكاملة هي المدرسة الكلاسيكية .

والخلاصة أنه في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، بذل أول جهد لوضع مذهب شعري ، هو في الوقت نفسه غني بموضوعاته ، دقيق في التفاصيل . وقد وضع هذا المذهب بعض المبادىء النادرة التي بقيت مقبولة حتى نهاية القرن الثامن عشر منها : تقليد الأقدمين المعترف بهم معلمين في الشعر ، وضرورة العمل الجدي المتعلق بتفاصيل التعبير ، وأولوية خاصة للمفردات وتفريق واضح وعميق بين الكتابة الشعرية والكتابة النثرية ، واستعمال أساليب الجزالة المأخوذة عن القديم . وبشكل عام تصفية العصر الوسيط ، وكل ما يمكن أن يجعل منه رائعة فنية مكتملة ، وإزاء ذلك ، طرح العصر الكلاسيكي مبدأي إغناء اللغة الشعرية وألوهيتها[1] .

3 ـ الكلاسيكية في الأدب الأوروبي

تكاد تجمع الآراء أن كلمة كلاسيكية مشتقة من أصل لاتيني ، وهي ترمز الى الاسطول البحري أو الى إحدى وحداته ، ثم أصبحت تدل على الطبقة الممتازة في عصر الرومان فضلاً على أنها ترمز الى التعلُّق بالأدبين الإغريقي والروماني اللذين قام على أساسهما عصر النهضة . فروائع الأدبين الاغريقي والروماني كانت مجهولة لا يعلمها إلا القليل من الأوروبيين ، ولكن بعد أن غزا الاتراك بيزنطية ، وهرب منها الأدباء والعلماء يحملون معهم كثيراً من مخطوطات تلك الروائع الأدبية القديمة ، أقبل عليها أدباء القرن السادس عشر بعد أن عدلوا عن محاكاة آداب العصور الوسطى مؤثرين « إتباع » ما حمله اليهم أدباء البيزنطيين المهاجرين ، فقلّدوه في ملاحمه ومآسيه ومراثيه وأحاجيه[2] .

وقد صادف المذهب الكلاسيكي هوى في نفوس أبناء العصر حيث سادت روح المحافظة على التقاليد الأرستقراطية التي توحي بها نظم الحكم الملكي والاقطاعي ، وهذا يعني أن الكلاسيكية وجدت بيئة صالحة لنموها وإزدهارها .

لكن المتتبع لسيادة المذهب الكلاسيكي يلحظ ثلاثة أدوار : أولها دور النشوء وينتهي بابتداء الحكم الفعلي للويس الرابع عشر أي في سنة 1661 م ، وهي حقبة ألمحنا الى

---

(1) تليمة (عبد المنعم) . مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص 168

(2) عتيق (عبد العزيز) في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1971 ، ص 244

بعض نوابغها كرونسار وديكارت وباسكال ، حيث حقق كل منهم بعض روائعه على طريقته الخاصة دون الركون الى مذهب مفصّل ومدرسة ثابتة الأسس والدعائم . وهنا ينبغي القول أنّ الايطاليين سبقوا الفرنسيين الى ترجمة كتاب الشعر لأرسطو ، وكتاب فن الشعر لهوراس ، ثم ما لبث الفرنسيون أن انكبوا على ما ترجمه الايطاليون ، بالإضافة الى نتاج هوميروس وفرجيل وغيرهم .وثاني تلك الأدوار ما دُعي بدور التفتح والازدهار ، أو دور المجد والعظمة (1661-1690م) حيث أنتج كل من كورني وراسين ولافونتين أروع ما عرفته المدرسة الكلاسيكية . وثالثها هو دور الانتقال (169(1715 م) حيث ظهر فيه جيل جديد أمثال لابرويار ، وسان سيمون وغيرهم ممن دعوا الى أفكار ومثل جديدة(1) .

أ ـ في المضمون الكلاسيكي :

لم تنطلق المدرسة الكلاسيكية من فراغ ، بل كانت ثمرة لجهود سابقة مكثفة ، ونتيجة لدراسة عميقة لآثار أساطين اليونان والرومان ولكي تعطي هذه المدرسة ثمارها ، كان لا بد لها من دعائم ومبادىء منها :

ـ تقليد الأقدمين وتقليد الطبيعة : قلّد شعراءُ البلياد القدماءَ الذين بلغوا ذروة الكمال الفني ، وخصوصاً من كان منهم أقرب الى تقليد الطبيعة ، ولا نقصد بتقليد الطبيعة أن يكون الأديب مرآة صادقة تعكس الأشياء كما هي ، بل نقصد الطبيعة الانسانية ، أو إنسجام الأثر الفني مع الأذواق المهذبة فالقطعة الموسيقية جميلة لأنها طبيعية ، وليس معنى ذلك أنها تقليد لما في الطبيعة إذ ليس في الطبيعة أنغام نأنس بها ونهفو اليها كما في تآليف نوابغ الموسيقيين ولكن معنى ذلك أنها تحقق أقصى ما يمكن من الانسجام مع النفس الانسانية ، ولا تنبو عنها الأذن المهذبة . وإذا قلنا أن هذه القصيدة جميلة لأن عواطفها طبيعية فمعنى ذلك أنها تتناغم مع نفس القارىء وطبعه ، فلا يحس بكذبها أو تكلفها . وإذا نظرنا بارتياح الى أسلوب كاتب لأنه طبيعي ، فذلك لأنه يعرف كيف يختار مادته من الطبيعة ، ثم يعرف كيف يؤمّن أقصى ما يمكن من الانسجام مع النفس الانسانية أو مع الطبع المهذب ، وبديهي القول أن تصور المثل الأعلى للطبيعة هو أحد شقي كل فن ، في حين أن تحقيق المثل الأعلى هو الشق الثاني له(2)

---

(1) الحلوي (حسيب) الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، ص 12

(2) حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1983 ، ص 27

إذاً فالطبيعة الفنية شيء لا يكون في الحياة بداهة ، إنما يكون في خيال الأديب المبدع ، ثم في نتاجه . ومن أجل ذلك رأى الكلاسيكيون أنّ محاكاة الطبيعة لا تكون بتقليدها ، بل بتقليد القدامى الذين تناولوا الطبيعة وحللوا ما غمض منها بتقسم الكل الى عناصر وأجزاء ، ثم أعادوا بناءها من جديد . لذلك اقتفى الكلاسيكيون نتاج بعض قدماء اليونان والرومان ، حاكوهم في فنهم ، والمحاكاة هنا لا تعني الترجمة ، بل اقتباس الفكرة بعد إمعان النظر فيها ، ثم المواءمة بينها وبين الأدب الذي سمي كلاسيكياً .

- والى جانب تقليد الأقدمين والطبيعة ، كانت الدعوة الى سيطرة العقل من أهم المبادىء التي قامت عليها المدرسة الكلاسيكية في أوروبا . وقد بدأ سلطان العقل يقوى منذ أخرج مونتيني (1533 -1592 م) مقالاته ، وفيها دعوة صريحة لحل المشاكل الإنسانية كلها بالعقل . ومنذ مطلع القرن السابع عشر أخذ « ديميه » يدعو الى سيادة العقل في الابداع الأدبي . ومع ديكارت أصبح العقل هو المبدأ الأول في الفنون الأدبية ، ولرقابته تخضع المبادىء الأخرى ، فباسم العقل كان نقدة الأدب يفاضلون بين ثمرات القرائح ، وتحت لوائه كان يسير جميع الذين ينافحون عن الأدب الجديد ، فهو الذي يوجه المبادىء الأخرى ويفلسفها . فنظريو الكلاسيكية مثلاً ، عندما تبنوا دعوة أسلافهم الى محاكاة الآداب القديمة ، أخذوا يبررون فكرتهم هذه ويدللون على صحتها بالبرهان العقلي ، لأن مبدأ العقل ومبدأ التقليد كانا متلازمين متعاونين في أذهان الأدباء الاتباعيين . وبعبارة أخرى ، إن العقل يبرر التقليد ويفلسفه ، والتقليد يخفف من حدّة العقل ويجمّله فالعقل لا تهمه غير الحقيقة بجفافها وصرامتها ، والتقليد ويعني النسج على منوال القديم ، يجيء بالفكرة ويحببها . ولقد كان هذا التقليد نافعاً غاية النفع ، منتجاً غاية الانتاج لتطعيمه بالعقل ، ولأنه لم يكن تقليد جمود وتسليم ، بل كان يخضع في جميع تفاصيله للمحاكاة العقلية[1] .

فالأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، هو متعة عقلية قبل كل شيء وسلطان العقل ظاهر في ذلك المبدأ الاجتماعي الذي دعا اليه رواد الصالات الأدبية ، ثم نشر نفوذه في فرنسا كلها ، وهو مبدأ الذوق السليم ، وإن شئت فهو مبدأ الاعتدال والحكمة العملية . فأنت تحسه في أمثال لافونتين ، وملاهي موليير ، وفي مسرح كل من كورني وراسين ، حيث يفسح هؤلاء المجال لزمام العواطف أن تتكلم ، لكنها تبقى دائماً في قبضة العقل .

(1) حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، ص 24

ـ وبالاضافة الى تقليد القدماء والطبيعة وسيطرة العقل ، تأتي الموضوعية والتجرد . فالأديب الكلاسيكي حاول إقصاء حوادثه وعواطفه وآرائه ليفسح المجال أمام أشخاصه بعواطفهم وآرائهم وظروفهم وأزيائهم ، وذلك في محاولة منه لتقليد موضوعية هوميروس كما فهمها أرسطو ، وهي التي تتطلب فهماً عميقاً لنفسية الناس على اختلاف نزعاتهم ومشاربهم ،وتتطلب الموضوعية كذلك فناء الكاتب في شخصية أبطاله فناءً مطلقاً . لكن الكلاسيكيين لم ينجحوا في ذلك تماماً ، خصوصاً أنهم حاولوا تطبيق موضوعية هوميروس على الشعر الغنائي الذي عالجوه .

ـ ومن مبادىء الكلاسيكية الهامة الاخلاق واصلاح العادات . إذ أنّ الأدب الكلاسيكي أدب هادف يُعنى بالأخلاق والمحافظة على العادات والتقاليد والمعتقدات السائدة بأسلوب يهدف الى الامتاع والاثارة والشفقة والاصلاح ، وهو يضع الفن في خدمة الأخلاق والقيم والنقدم الحضاري ، يدافع عن المظلوم وينـدد بالظالم والظالمين . لذلك أشادت الكلاسيكية بالغاية الخلقية للأدب ،فالملحمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات ، والشعر يجب أن يكون خلقياً يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية ، فالشاعر الحق هو من يتوافر في شعره الامتاع والافادة ، فيغذي العقول ، ويساعد على اصلاح الأخلاق . والمسرح يجب أن يكون خلقياً كذلك فلا يجوز له أن يُلبس الرذيلة زياً حسناً أو ينتصر لها . لـذلك اهتم الأدب الكلاسيكي باصلاح العادات وتلقين الفضائل . فكورني مثلاً كان بطرح مشكلات أخلاقية بحيث يتنازع البطل في كل مسرحياته وأحياناً ينتصر أحدهما على الآخر . ورغم ذلك فإن مشاكل الاصلاح السياسي والاجتماعي كحقوق الأمة وحرية الأفراد ، ونقد المسؤولين من الزعماء السياسيين ورجال الدين . وهذه المشاكل الاصلاحية كان حظها من عناية الكلاسيكيين قليلاً لأن العصر كله إتجه نحو الوحدة وإئتلاف الرأي وسيادة الحكم المطلق ، وتهيب الأدباء أمثال تلك المشاكل التي يمكن أن تردّ البلاد الأوروبية الى ما كانت عليه من فوضى وعذاب كان سائداً إبان القرن السادس عشر[1] .

ـ ومن مبادىء الكلاسيكية أيضاً مبدأ المعقول والممكن ، والمعقول ليس هو الواقعي ، ولا هو ما كان يمكن أن يحدث ، ولكنه ما يعتقد أن حدوثه ممكن ، فهو إذاً يتوقف كلياً على رأي الجمهور ، ويمكن أن يتغير . فكان بعض النقاد الكلاسيكيين أمثال شابلان لا يجيز الا المعقول العادي المتعلق بالحوادث اليومية ، ويرفض المعقول

(1) تيغيم (فيليب فان) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ص 117

العجيب الخاص باللحظات الاستثنائية . أما دوبينياك فكان يرى أن الحقيقي لا يصلح موضوعاً للمسرح ، لأن هناك أشياء كثيرة حقيقية يجب أن لا تُرى ، والممكن لن يكون الموضوعي كذلك لأن أشياء كثيرة يمكن أن تحدث . إذاً فليس المعقول وحده يستطيع بحق أن يُبني ويدعم وينهي قصيدة مأسوية ، ولا يعني ذلك أن الأشياء الحقيقية والممكنة يجب أن تلغى من المسرح ، بل يعني أنها لا تقبل إلّا بمقدار ما فيها من المعقول . وهذه القاعدة طبقها معظم الكلاسيكيين على جميع الأنواع الأدبية ونتيجة لذلك أصبح المعقول وليس الحقيقي هو الأداة التي يستعملها الشاعر للسير بالناس في طريق الفضيلة ، ومن هنا نشأ احتقار معظم الكلاسيكيين للحقيقة التاريخية أي علم التاريخ[1] .

ـ وآخر المبادىء الكلاسيكية في هذا المجال اللياقة الأدبية ودراسة العالم الداخلي . وهذا الكلام الذي استعمل آنذاك كثيراً في النقاش الأدبي ، يعبر على وجه التقريب ، عما يسمى اليوم « التناغم » ، التناغم بين الداخلي في العمل الفني ، التناغم بين العمل الأدبي والجمهور الذي يتقبله . وفكرة اللياقة هذه درسها أرسطو بعمق ورأى أن تكون الأخلاق حسنة والأعمال الممثلة أخلاقية ، ويجب أن يكون هناك تشابه بين سلوك الشخص أو طبعه وبين التقاليد ، وعلاقة بين السلوك والطبع أو الوضع ، واستمرار في الطبع خلال العمل الادبي بكامله .

فقاعدة اللياقة تؤثر في جميع القواعد الأخرى التي لا قيمة لواحدة منها ما لم تتلاءم معها ، وهذا برهان جديد على تماسك مجموعة المذهب الكلاسيكي ، وعلى متانة هذا البنيان . وهي الى ذلك إحدى القواعد الأكثر ظهوراً ، وواحدة من تلك التي تميز العمل الأدبي بشكل أفضل ، لأنها ستطبق باستمرار طوال قرنين كاملين . وبسببها إتخذ الأدب الكلاسيكي ، بهذه الدقة ، قالب العصر الذي تطورت فيه . وإذا كان هذا الأدب قد نضب ، فذلك يعود جزئياً إلى أنّ هذه القاعدة لم تفهم جيداً في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، ولم تُكيَّف كما يقتضي تعريفها . وأنهم ظلوا أمناء على لياقات القرن السابع عشر ، بدلاً من أن يصوغوا لياقات جديدة تتلاءم مع عصور مختلفة كل الاختلاف في العادات ، وفي الروح الثقافية . لذلك يستطيع المرء أن يستخلص من قراءة كورني مثلاً ، نظرته في الحياة وفلسفته التي تدعو الى القوة والحزم والارادة والسعي نحو المثل الأعلى ، وان كان ذلك على لسان شخصياته . ومثال ذلك نجده عند راسين وكورني .وغيرهما . ورغم ذلك يمكن القول أنّ الأديب

: (1) أرسطو ، الشعر ، ترجمة عباس إحسان تاريخ دار الفكر العربي ص 87

الكلاسيكي لم يكن يعبر عن أحاسيسه وخلجات قلبه ، وإنما كان يعالج موضوعاته بشكل تعليمي تثقيفي[1] .

ويتصل بذلك ما يسمى دراسة العالم الداخلي حيث صرف الكلاسيكيون اهتمامهم الى دراسة النفس الانسانية وطبيعتها وأهوائها ، حتى لتشعر وأنت تقرأ أدبهم بروعة المزاوجة بين دراسة النفوس والفن الأصيل . والحقيقة فإن قيمة الأثر الأدبي ، قصيدة كانت أم تمثيلية أم قصة ، رهينة بما فيها من عمق في تحليل النفس الانسانية والكشف عن أسرارها ، ومن فن في تأليف الحوادث وتهيئة الظروف لافساح المجال لخلجات النفس ، ونزعاتها كي تظهر للعيان ، وفي التعبير عنها تعبيراً صادقاً قوياً حتى يصبح حداً وسطاً بين لغة العقل ولغة الفن[2] .

ب ـ في الأسلوب الكلاسيكي :

أما في الأسلوب فيتميز المذهب الكلاسيكي بغلبة الاسلوب على المعنى ، أو غلبة الشكل على المضمون ، وإيثار قيود الصنعة على حرية التعبير. والاسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده ، إنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه وذوقه ، وتلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات البديعية المختلفة . والمقصود بالصور إبراز المعنى العقلي أو الحسي للقارىء ، والمقصود بالعاطفة تحريك النفس لتميل الى تقبل المعنى أو لتفر منه . وبواسطة تلك العناصر ينفذ الأديب الى اللغة ، فيجعل منها صوراً معادلة لما في عقله من أفكار ، ولما في قلبه من عواطف ، ولما في خياله من صور ومشاهد تأتلف جميعاً فتكون العنصر الفني أو الأسلوب أو البناء التأليفي ، بشكل يؤمن الترابط بين الشكل والمضمون . وقضية الترابط هذه شغلت الأوروبيين ، فكان هيغل أول من شدد على أهمية الترابط بين الشكل والمضمون ، وكذلك ربط كوليردج بين الوزن والقافية والمضمون ، حيث لا يمكن أن يحتفظ الشعر الجيد بجماليته إذا ترجم الى ألفاظ غير ألفاظه الأصلية ، مما يحتم الترابط الوثيق بين الشكل والمضمون[3] .

ويمتاز أسلوب الأدب الكلاسيكي أيضاً بالوحدات الثلاث ، أولى هذه الوحدات وحدة العمل التي أشار اليها أرسطو عندما شبّـه الأثر الفني بالكائن الحي . فهو وحدة قائمة

---

(1) الأيوبي (ياسين) ، مذاهب الأدب : معالم وانعكاسات ، دار الشمال ، طرابلس ، 1980 ، ص 113

(2) ستانلي (هايمن) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة ، بيروت 1978 ص 221

(3) تيغيم (فيليب فان) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ص 24

بذاتها ، كل جارحة فيه تؤدي عملا هو علة وجودها وتكون متعاونة مع المجموع ، كما أنّـه يرى أنّ العمل يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية . ومع بداية القرن السابع عشر تبنى الأدباء الفرنسيين وخصوصاً شابلان وكورني وحدة العمل ، وشرحوا أفكارها وبينوا معانيها على وجه الدقة : يجب أن لا يكون في التمثيلية الا بطل واحد ، وكل واحد ترتبط أجزاؤه إرتباطاً وثيقاً ، وتؤلف كلاً منسجماً متدرجاً في أهميته الى النهاية . وأضاف كورني سنة 1660 م الى هذا التعريف قوله . يُتوصل الى وحدة العمل في الملهاة بتوحيد المشكلة ، وفي المأساة بتوحيد الخطر ، وقد إمتد مفهوم هذه الوحدة لتشمل الملاحم والقصص والقصائد . ومهما يقال على أهمية وحـدة العمل ، فـإنها تستتبع أمـرين خطيـرين : الحد من حـرية الممثلين ، والتضييق على المؤلفين واضطرارهم الى حصر موضوعاتهم في مشكلة واحدة ، لذلك ثار عليها النقاد وحاولوا توسيع حدودها فقال أحدهم : أن وحدة الموضوع هي وحدة المادة والروح والتأثير .

وثاني الوحدات وحدة الزمان التي ذهب فيها النقاد الكلاسيكيين مذاهب شتى فمنهم من ذهب أن أرسطو لم يفرضها ، ومنهم من رأى أنّ أرسطو ألزم الكتّـاب بها . ولكن المهم أن الفرنسيين تقيدوا بها لكنهم لم يتفقوا على المقصود منها : أهو أربع وعشرون ساعة ، أم إثنتا عشرة ساعة ؟ وإنما أجمعوا أن لا يضيع التقارب بين مدة التمثيل وزمان الحوادث .

وثالث الوحدات وحدة المكان التي إتفق النقاد انها لم ترد في كتاب أرسـطو ، بل استنبطت من وحدة الزمان ، فإذا كان زمن الحوادث ضيّـقاً محدوداً ، فإن أماكن الحوادث لا بد أن تتقارب وتضيق . وفي سنة 1631 توسع في فهمها البعض ، وجعل ميدان الرواية جزيرة أو مقاطعة أو مدينة ، كما شملت عند كورني الأماكن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة . لكن شابلان تشدد فيها ، ولم يسمح سنة 1635 ، بالانتقال من مكان الى آخر ، كما لم يسمح بتغيير معالم المكان وزينته وأثاثه . ولقد ساعد التفاهم حول وحـدة الزمان ، بعد سنة 1638 م ، على الاتفاق حول وحدة المكان الذي جاء متشدداً ، وإنسياق الأدباء جميعاً مع تيار التشديد الاكورني أبى أن يذعن ، من غير أن يرفع صوته محتجاً أو مبيناً محاذير الوحدات ، بل كان يحتج ولا يثور ، ويرى الرأي ولا يقدم على تطبيقه . ولعل وحدة المكان الفعلية تتمثل في نفوس أبطال المسرحية ، ولم يكن المكان الخارجي سوى وجه منظور لها[1] .

ونظراً لأن الوحدات الثلاث كانت تشل حركة الممثلين ، وتبطل العمل الـروائي

(1) حاوي (ايليا) . الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، ص 37

الجاد ، فإن الكاتب الكلاسيكي كان يتناول قصته وهي في يومها الأخير ويدرس العاطفة حين تبلغ منتهى قوتها ، كما كان يفعل راسين في مآسيه ، ليوافق بين طبيعة الحوادث ووحدة الزمان . وهذا ما يضيع على القراء والنظارة متعة كبيرة ، كان يمكن أن يجدوها في الاطلاع على نشوء الحوادث وتطورها ، وفي مصاحبة الأهواء الوليدة ، والتدرج بها الى النهاية .

ويضاف الى الوحدات الثلاث وحدة اللهجة التي توجب الفصل كلياً بين الأنواع الأدبية ، مما جعل كل نوع منها مستقلاً لا يتصل أحدها بالآخر . ومن نقطة الضعف هذه بدأ الرومنسيون هجومهم على المذهب الكلاسيكي .

وخلاصة القول ، أنّ المذهب الكلاسيكي مذهب اتباعي ، اتبع فن الشعر وأصوله لكل من أرسطو وهوراس ، نشأ في إيطاليا ، ونضج في فرنسا ، ومرّ في الأدب الانكليزي ، ورسا في الأدب الألماني ، وكان له أصول ومبادىء منها : تقليد القدماء والطبيعة ، العقل ، الموضوعية والتجرد ، الأخلاق ، واصلاح العادات ، المعقول والممكن ، اللياقة الأدبية ودراسة العالم الداخلي ثم قانون الوحدات : العمل والزمان والمكان واللهجة .

ج ـ عودة الى الأدب الفرنسي

يعتبر الأدب الفرنسي الوريث الشرعي للأدب اليوناني والروماني والايطالي والاسباني ، ويعتبر الثالوث الفرنسي كورني وراسين ولافونتين أفضل من مثل الأدب الفرنسي الكلاسيكي في دور ازدهاره . ونحن هنا سنشير الى أهم نتاج أولئك الأدباء .

(1) ـ بيار كورني (1606 -1684 م) بدأ كورني نتاجه الأدبي بملاهٍ تصور العادات والأخلاق ، وتنم عن خفة روح ودقة فهم . وبعد عام 1635 اتجه الى كتابة المآسي المستوحاة من الأدبين الاسباني والروماني وكان أشهرها : السيد ، سينا وهوراس .

أخذ كورني موضوع مأساة « السيد » من الأدب الاسباني ، وتحديداً من مأساة بعنوان « فتوة السيد » لدي كاسترو ، وكان موضوعها انتصار الشرف على الحب . فالسيد دراسة لمشكلة نفسية في إطار قصة تاريخية تتضارب فيها المصالح والعواطف والآراء والمواقف الحرجة المتأزمة . ولا تنفرج الأزمة الا بعد أن تطيح بطلاً ، أو تحطم قلباً ، فتيأس نفوس المشاهدين ، لكنها تستفيد دروساً وعبراً . ويمكن القول أن كورني هذّب المأساة الفرنسية فحذف من الأصل الاسباني خرافات وعجائب وفضول ، واحيا في مأساته العواطف الدرامية المؤثرة . وهذا يعني أنه خلق الرواية الاسبانية خلقاً جديداً رائعاً ، إذ عرف كيف يخلق من رواية دي كاسترو مأساة أخلاقية تقوم على دراسة القلب البشري ، وتركز على الأفكار المثالية والعواطف الكريمة .

أما شخصيات السيد الرئيسة فهي رودريك الذي يتحلى بشجاعة نادرة ، ويعرف كيف يحافظ على شرفه وكرامة وطنه ، فكأنه خلق ليعلمنا الحب الصادق والدفاع عن الكرامة والشرف والتضحية بالنفس في سبيل الدفاع عن الكرامة والوطن . والى جانبه تأتي شيمين التي تقدس الواجب والشرف ، فضلاً على أنها تملك قلباً كبيراً ورقيقاً . ثم يأتي دون غوماس الرجل المتكبر المغرور ، مما يجعلنا نكبر شخصية رودريك ونزوّر عن أمثال دون غوماس . فكورني أظهر في السيد انتصار الشرف على الحب ، مما جعلها نفحة من نفحات الكلاسيكية .

أمّا سينا فهي مستوحاة من إحدى مسرحيات سينيك التي تعلمنا الصفح والروية . فكورني استطاع ، من خلال مأساته هذه ، أن يوجه أدبه الى كل الشعوب لا الى الشعب الأوروبي وحده ، لأن الأمم جميعاً تكره الحقد والقتل وتتعاطف مع الحلم والصفح . وهذا يعني أن كورني جعل من شخصية أوغست الرئيسة أنموذجاً للنبل والحلم والأخلاق الكريمة ، وانساناً مثالياً مترفعاً عن الصغائر ، بعيداً عن الأنانية ، يقابل الإساءة بالاحسان ، والشر بالخير ، والخيانة بالصفح والعفو والغفران .

واقتبس كورني موضوع مأساته هوراس عن المؤرخ الروماني تيت ليف فكتب مسرحيته سنة 1636، لكنها لم تمثل الا في سنة 1640 م . والملاحظ أن كورني لم يعد يسير بوحي عبقريته وحدها ويترك الأمور للصدفة والظروف ، كما فعل قبل هوراس ، بل أصبح يحسب الأمور بدقة وعناية خصوصاً أنّ مبادىء الكلاسيكية توضحت له تماماً ، وبذلك تعتبر هوراس مأساة كلاسيكية خالصة .

أما موضوع هوراس فهو الحرب بين مدينتي « إلبا » و« روما » اللتين تجمع بينهما روابط العرق الواحد والمصاهرة وأواصر الصداقة . ففي المسرحية شاب من « إلبا » من عائلة كرياس ، خطب « كميل » أخت هوراس الابن من روما ، وهذا بدوره تزوج من « سابين » أخت كرياس . وبعد أن نشبت الحرب بين المدينتين ، وتجنباً لاراقة الدماء الغزيرة ، قرَّ الرأي أن تختار كل مدينة ثلاثة من أبطالها ليتصارعوا ، وتكون الغلبة لمدينة المنتصرين . بيد أن الاختيار وقع على أخوة من أبناء هوراس ، وأخوة من أبناء كرياس ، على ما بينهم من الصلة ووشائج القربى والمصاهرة . ويستقبل هوراس النبأ في زهو وسرور ، في حين أن كرياس ساءه أن يُوجّه لقتال أخوة حبيبته وزوج اخته . وهنا نرى كورني يتعاطف مع هوراس الذي يسير الى غايته غير آسف ، وغير مصغٍ الا الى نداء الواجب طارحاً العاطفة جانباً . ويسخر من عاطفة كرياس الرقيقة التي يبديها آسفاً لاضطراره الى قتال أحبائه ، يسخر منه رغم أنه قبل النزال والمبارزة ولم يدّخر وسعاً في خدمة

بلاده . لكن كورني لا يرى فيه البطولة المثلى ، وإنما رآها في هوراس . فموضوع هوراس هو الخصومة بين الواجب واللاواجب ، أو الواجب المشوب بالتردد والحيرة . وهنا يبلغ كورني « شاعر القوة والفضيلة » ذروة عظمته في الدعوة الى السيطرة على النفس ، والانقياد لصوت الواجب دون سواه . فكورنيّ قريب جداً من المتنبي ، تحس القرابة بينهما في الموسيقى اللفظية الفخمة ، وفي التغني بالبطولة والمكارم ، كما تحسها في روعة المعاني وسلطان العقل في شعريهما .

وقبل أن يتصارع الابطال الأقرباء تكثر التساؤلات ، والتساؤلات خاصة كلاسيكية ، وتستشار الآلهة وهذه خاصة ثانية . وتستمر الأحداث فيقتل أبناء كرياس اثنين من أبناء هوراس في حين يهرب الابن الثالث وهو هوراس الابن . وحين يصل الخبر الى هوراس الأب يغبط ولديه الشهيدين ، ويقسم أن يغسل عار روما بدم ابنه الهارب . لكن عملية الهروب لم تكن الا خدعة استدرج بها هوراس الابن أبطال «ألبا» الجرحى لمطاردته فيموت الثلاثة بالتتابع متأثرين بجراحهم . وهنا تنتصر روما بلدة « كميل » التي فقدت حبيبها بيد أخيها فتبدي نوعاً من التأفف ، مما دفع أخاها هوراس الابن الى قتلها وراء الستار لأن قواعد المسرح الكلاسيكي لا تسمح بالحوادث الرهيبة أمام النظارة .

وفي مأساة هوراس شخصيات أحبها كورني ويجب التوقف عندها منها شخصية هوراس الأب الذي استقبل اختيار أبنائه لقتال أقربائهم بفرح وسرور ، واستقبل نبأ استشهاد ابنيه الاثنين بغبطة وزهو ، في حين غضب لهرب ابنه الثالث ، لكن غضبه تحول الى زهو حين أدرك أن عملية الهرب لم تكن سوى حيلة أدت الى الانتصار ، فشخصية هوراس الأب شخصية الرجل المسيحي الحقيقي التي ألبسها كورني ثوباً وثنياً . إنها نفسية المؤمن الحقيقي التي لا تمتثل إلا لإرادة الله ، ولا ترضخ الا لمشيئته ، وهذه أيضاً ميزة من ميزات المدرسة الكلاسيكية . ثم هناك شخصية هوراس الابن الذي دافع عن وطنه بقوة وحنكة دون الاهتمام بالروابط القلبية والأسرية والنزوات الشخصية ، لأن مصلحة الوطن فوق الجميع . ومن المؤكد أنّ إعلاء شأن الوطن وإيثار مصلحته على أيّة مصلحة فردية مهما سمت كانت إحدى أهم الغايات التي أراد أن يحققها كورني من هذه المأساة وكأنه أراد أن يعلم الأجيال درساً مهماً في الوطنية .

ونخلص الى القول أن كورني أظهر في « السيد » إنتصار الشرف والواجب على الحب ، وفي « سينا » غلّب العفو والغفران على الإنتقام ، أمّا في هوراس فأعلى الوطنية على العواطف العائلية والأسرية وفي هذه جميعاً برزت سمات المدرسة الكلاسيكية .

(2) جان راسين (1639 -1699 م) . نشأ جان راسين نشأة أدبية حين تعهدته جماعة

« بورروبال » فتمكن من الآداب اليونانية ، وفي شبابه تعرف الى شابلان وبوالو ولافونتين وعاش قريباً منهم . وفي سنة 1667 م أخرج راسين مأساته أندروماك مستمداً موضوعها من إلياذة هوميروس وأوذيسته ، ومن انيادة فرجيل ، ومن مأساة لسينيك بعنوان أندروماك أيضاً . وهو موضوع أخذه من حلقة الحرب الطروادية ، لكن راسين حصره داخل النفس الانسانية أو داخل القلب البشري بالتحديد .

تبدأ أحداث المسرحية إثر إختطاف بيروس الاسبرطي لاندروماك زوجة هيكتور ملك طروادة مع وحيدها أستياناكس . لكن بيروس شغف بحب أندروماك رغم خطوبته لفتاة اسمها هرميون . ومما يزيد المأساة تعقيداً أن أندروماك لم تبادل بيروس الحب ، وتصل المأساة الى ذروة تعقيدها بدخول أورست الذي كان يمني نفسه بحب هرميون له . وكم كان يتمنى أن يتزوج بيروس من أندروماك ليتسنى لـه الزواج من هـرميون ، وأخيـراً قبلت أندروماك الزواج من بيروس إنقاذاً لوحيدها ، لكنها صممت في الوقت نفسـه أن تقتل نفسها وهي خارجة من الهيكل . ومع تسرب نبأ الزواج دفعت هرميون بأورست الى قتل بيروس فأطاعها مما دفع بها الى التفكير بالانتحار بالقرب من جثمان خطيبها بيروس .

فشخصية أندروماك هي مثال لشخصية المرأة التي بقيت عـلى وفائهـا لزوجهـا ، والتعلق به رغم أنها أحبت بيروس حباً بلغ حد الكراهية ، إذ أن الكره والحب وجهان لعملة واحدة . بقيت أندروماك زوجة مخلصة وأماً رؤومـاً ، رغم محن كثيرة ومصـاعب اضطرتها للتفكير بالانتحار في رحلة صراعها النفسي المرهق ، لأن المعاناة في حبها الكبير لزوجها ووحيدها ، وحبها الصامت لبيروس الذي بذل في سبيلها كل شيء ، أمر يتطلب حكمة وروية .

أما هرميون فهي مثال لشخصية المرأة التي لا تتورع عن شيء إرضاء لحبها الأعمى ونزواتها الجامحة ، كما أنها لا تملك الإرادة الكافية لكبح جماح أهوائها ، فهي لا تتورع عن ارتكاب الجريمة ، والتفكير بالانتحار كسبيل للتخلص من المصاعب والمآسي . أما شخصية بيروس فهي مثال للحاكم الضعيف الذي يسخر امكانياته وامكانيات الدولة لتنفيذ مآربه الشخصية وغرائزه الجامحة .

ونستطيع القول أن راسين استطاع أن يستخلص من الأساطير اليونانية القديمة ، مأساة عظيمة تصور طرفاً من الحياة الانسانية العادية . إنها قصة أرملة اضطرت الى الزواج من عـدوها لتحمي حيـاة وحيدهـا . وفتاة سخّـرت عـاشقها لينتقم لهـا من معشوقهـا وهاجرها. وهذه القصة البسيطة في موضوعها ، جعل منها راسين رائعة عالمية ، خلّدت إيجاباً شخصية أندروماك ، وسلباً شخصية هرميون .

والرواية ، على ما قد يلوح لقارئها من تعقيد ، بسيطة جداً ، فهي لا تعتمد إلا على عواطف أشخاصها وأهوائهم، دون أن تلجأ الى الحوادث والمؤثرات الخارجية . وكل ما فيها من تطور وتدرج في العمل الروائي ينبثق من صراع الأهواء وتفاعلها . فهناك أربعة أشخاص يمثلون المأساة : أورست ، هرميون ، بيروس وأندروماك . أورست يحب هرميون وهي لا تبادله الحب ، وهرميون تحب بيروس وهو لا يبادلها الحب ، وبيروس يحب أندروماك وهي لا تبادله الحب . مما جعل الأبطال يعيشون حالة اضطراب وتردد وتعاسة دائمة . فأندروماك وفية لزوجها ، ولكنها قلقة على مستقبل طفلها ، تعلل بيروس تارة بالأمل والحب وطوراً تصدّه ، وبيروس يبتعد عن هرميون في الحالة الأولى ويتقرب منها في حالته الثانية .وهرميون بدورها تعرّض بأورست وتصده ما دام بيروس يغذي آمالها بالحب والزواج ، وتدعو أورست اليها حين يبتعد حبيبها بيروس عنها . فليس هناك طوارىء ولا مفاجآت ولا حوادث مادية ، وإنما هي النفس ولا شيء غيرها .

وهذه البساطة الأخاذة في حبكة القصة هي إحدى نواحي التجديد البارزة في أدب راسين ، فعقدة القصة أو حبكتها ليس لها عند راسين أهمية في ذاتها ، وهي أمر ثانوي بالنسبة الى تصوير المشاعر والأهواء. فراسين خاض معركة القوى المعنوية داخل النفس الانسانية والقلب البشري خصوصاً في قمة غليانها وثورتها . لذلك تناول موضوعه وهو في مرحلته الأخيرة ، أي أنّ نقطة البداية كانت قريبة جداً من نقطة النهاية ، مما حصر العمل الروائي ومكانه في دائرة ضيقة لا تتجاوز المدى الذي رسمه نظريو المدرسة الكلاسيكية ، لأن العمل المسرحي عند راسين لا يتطلب أربعاً وعشرين ساعة لأنه كان خارج إطار الزمن ، كان في قلب الانسان . لذلك يمكن القول أنّ أندروماك هي المدخل الى مأساة الواقع السيكولوجي ، بالإضافة الى أنها بلغت من الفهم العميق للنفس الانسانية بمشاعرها وأهوائها ونزعاتها وعواطفها مبلغاً لا يجارى .

(3) جان دي لافونتين (1621 -1695) أخرج لافونتين أولى حكاياته contes سنة 1664 م ، وهو في الثالثة والأربعين من عمره ، وفي سنة 1668 شرع في إخراج أجزاء من أمثاله الخرافية Les Fables مستمداً موضوعاتها من ايزوب اليوناني (القرن السادس قبل الميلاد) ، وفيدر اللاتيني (القرن الأول للميلاد) ، والأديبين الفرنسيين مارو ورابليه (القرن السادس عشر) وغيرهم . وعلى العموم فإن لافونتين قرأ بشغف شعراء اللاتين وأخصهم تيرانس وفرجيل واوفيد وسينيك ، كما قرأ أدباء اليونان وأخصهم أفلاطون وبلوتارك ، بالاضافة الى أدباء القرون الوسطى وعصر النهضة .

أخذ لافونتين موضوعات أمثاله من التراث ، لكنه طبعه بطابعه الساحر الفذ

وعاطفته الرقيقة . فأما سخريته فتبدو في أسلوبه الفخم الذي يتناول فيه المعاني الصغيرة ، وفي ملاحظاته العابثة الماكرة ، وفي بعض النعوت الغريبة المفاجئة ، وفي الحرية وعدم التكلف وخصوصاً عندما يتكلم عن الآلهة . وأما العاطفة فتتأجج من معظم منظوماته التي كانت معرضاً لأحلام الشاعر وتأملاته في الموت والصداقة والحب وغيرها . ورغم ذلك فإن غنائيته تشيع بوضوح من أمثاله الخرافية .

وكان لافونتين يرمي من خلال الأمثال الخرافية الى تثقيف الناشئة ، فصوّر التكبر والظلم والبخل ، والتبصر والروية ، ودعا الى التعاون ونبذ الأنانية ، لكنه لم يتغن بالفضائل ومكارم الأخلاق والمثل السامية .

ويمكن القول أن أمثال لافونتين كانت صورة من صور الكلاسيكية ، خصوصاً أنه كان يحاكي القدماء في نتاجهم الأدبي ، وان السهولة الممتنعة التي امتازت بها منظوماته لم يتوصل اليها إلا بالجد والتنقيب وهذه صفة الكلاسيكيين . لكن طبيعته المتحررة أبت عليه أن يحبس نفسه في حدود اللغة القاموسية الضيقة على نحو ما ارتضته الصالات الأدبية الفرنسية آنذاك . إنه بين أدباء فرنسا نظير الجاحظ بين أدبائنا ، أسلوبه سهل ممتنع ، فلسفته لا تجارى طواعية وتنوعاً وانسجاماً ، لغته تأخذ من كل لون وطبق ، وتجمع بين القديم والحديث ، يؤلف بينهما فن محكم مرهف يتوارى وراء عفوية مرهفة . والى جانب ذلك أعجب النقاد بقدرته الفذة على إختراع الأوزان وتنوعها والملاءمة بينها وبين الأفكار المختلفة . فهو لا يتقيد ـ ضمن المنظومة الواحدة ـ بوزن واحد ، بل أكثر من الأوزان واختار لكل فكرة أصلحها ، فللفكرة القريبة الوزن الخفيف السريع ، وللفكرة الخطرة الوزن الطويل المثقل . كما أنه إمتاز بحسه الموسيقي الذي يسر له اختيار الألفاظ والمواءمة بين الأنغام . وبتعبير آخر فإن ما يدعونه اليوم الوزن الحر ، يرجع فضل اكتشافه في الفرنسية الى لافونتين فبفضل تلك الأوزان المتغيرة الى ما لا نهاية ، إستطاع لافونتين أن يحيي المناظر ، وأن ينوع الألوان ، وهذه جميعاً تفرد بها لكنها لا تخرج على مبادىء المدرسة الكلاسيكية .

4 ـ الكلاسيكية في الأدب العربي

إن المتصفح للشعر العربي يجده يتنفس في أجواء كلاسيكية ، فعمود الشعر كان عمود إعتدال ، أعلى الشكل على المضمون ، واقتفى القسط في أطراف الاستعارة والتشبيه . ولعل بذور الكلاسيكية تفتحت مع أوس بن حجر ،ونمت مع امرىء القيس ومن جاء بعده ، وكانت معالمها مستمدّة من البيئة الجاهلية ، حيث يتحرك الشاعر ضمن إطار البيئة وما يحيط بأفقه من محسوسات ومرئيات . فامرؤ القيس ألزم نفسه والشعراء من

بعده الوقوف على الاطلال ، والالتزام بالشعر العمودي وزناً وقافية في أي نوع من أنواع الشعر المتعددة التي يطرقها الشاعر أو ينظم فيها . فمن مستلزمات القصيدة العربية ، سواء أكانت مدحاً أم رثاء أم غزلاً أم غير ذلك ، أن تستهل بالوقوف على الاطلال وتذكّر الأحبّة ، ثم وصف رحلة الشاعر الى محبوبته أو ممدوحه ، مع ما يعترضه من صعاب ومشقة . ويتبع ذلك وصف الراحلة وبعض حيوانات الصحراء وهضابها ومناخها وأشجارها وواحاتها ، ومن ثم الوصول الى الغاية الرئيسة من مدح أو رثاء أو غزل . وهذا يعني أنّ الشعراء في الجاهلية كادوا يتفقون على شكل القصيدة الرئيسي ، وحتى على التعابير والصفات المستمدّة من طبيعة الصحراء وبيئة الجزيرة . وعلى هذا فإنّ للقصيدة الجاهلية قواعد أُستنّت لها بالتقليد والعرف ، وهي قواعد اتباعية أستنبطت من وجدان الشاعر ، فجاءت كلاسيكية في منهجها ، لأنّ الشعر الكلاسيكي شعر منهجي ، يصدر عن مخطط ، ويقتفي الرسوم والمعالم المحدّدة[1] .

ويمكن القول أن التقليد والاتباع في الشعر الجاهلي لم يقتصر على بنية القصيدة وقواعدها ، بل تخطاه الى موضوعات أضحت تقليدية مكررة ، وإلى معانٍ لاصقة بكل موضوع وملازمة له . وبذلك حدّدت ، تقريباً ، التشابيه والكنايات والمشاهد الحسية والتجسيديّة . فالمرأة ، مثلاً ، في الشعر الجاهلي توشك أن تكون إمرأة واحدة في المعادلة الوصفية لا تتعدد شخصيتها أو نفسيتها أو معاناتها ، مهما تعدّد اسمها وتنوع . فلها دائماً ثغر الأقحوان وعين الظبية والجؤذر ، وقوام النضر وساق القصب ، والشعر الفاحم . وهكذا تبدو النزعة الى الاتباع والتقليد والمحاكاة جلية واضحة ، وبتعبير آخر فإن كلاسيكية مضمرة كانت تطبع نتاج الشعراء الجاهليين ، لما في قصائدهم من تكرار للموضوعات والمعاني وتقليد للطباع والخصائص وغير ذلك .

ومع الاسلام لم يوفق الشعراء في العهدين الاسلامي والاموي ، وحتى العباسي الى تجاوز موضوعات الجاهلية ومعانيها . فعمر بن أبي ربيعة الذي أُعتبر صاحب مدرسة غزلية خاصة به إستهل بعض قصائده بالوقوف على الأطلال . والأخطل في رائيته التي مدح فيها عبد الملك بن مروان ، وهي قصيدة سياسية يفترض فيها أن تعبر عن واقع البيئة والعصر ، إستهلها بالوقوف على الأطلال وعرّج على الخمرة حتى استوفى موضوعه . والمتنبي في كثير من معاني الفخر والمدح التي أوشك أن يتفرد بها ، كانت تلك ، مبثوثة في ثنايا القصيدة القديمة أو خارجة من إهابها ورحمها . وهذا يعني أنّ التقليد بقي ممسكاً بمتن القصيدة

---

(1) حاوي (ايليا) . الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، ص 154

العربية ، وأنّ المعاني والتشابيه والتأويلات والمظاهر الحسية كانت كلها مقرّرة ومكرّسة ، وفي هذا شيء كثير من النزعة الاتباعية .

وفي الكلام على طبيعة الأسلوب : اللفظة المفردة والصورة ، نجد أنّ الشاعر العربي كان يحصر اللفظة في حدودها الفكرية والحسية ، وقد تتخطى ذاتها في نوع من المجاز ، إلاّ أنّه يبقى مجازاً حسياً وعقلياً . في حين أنّ العبارة ، عبر البنيوية التي تحيط بالمعنى ، اتّصفت بشدة الأسر والجزالة والوقار ، وأحياناً الجهبذة والتجهّم . أما الصورة فكانت مستمدة من العقل والمنطق ، لكنها قاربت أن تتخطى ذلك في بديع أبي تمام الذي كسا العبارة المنهجيّة المنطقيّة بحلّة نفسيّة وذهنية .

ويكاد يجمع النقاد أنّ الشعر العربي في الجاهلية وصدر الاسلام والعصر الأموي ، مطبوع بالطابع الكلاسيكي الاتباعي ، في حين طبع العصر العباسي بالتجديد . وفي هذه العجالة سنتناول بإيجاز الاتباعية في الأدب العربي سواء في ذلك نتاج الشعراء ونتاج النقاد .

أ ـ ظواهر الاتباعية في نتاج الشعراء

إن المتصفح للشعر العباسي يجد ملامح الاتباعية واضحة فيه ، رغم ما أثر عن ذلك العصر من نزعات تجديدية . فبشار بن برد إستحدث صوراً حضرية واستخدم البديع ، ومسلم بن الوليد الذي كان زعيم الصناعة في عصره ، وكان شعره عبارة عن خواطر تعبر عن ألوان مستمدّة من بيئة العصر . وأبو تمام والبحتري وابن الرومي مع ما عرف كل منهم من خصائص ومميزات ، التزموا جميعاً بنسق القصيدة الجاهلية وبعض شكلياتها ، بالاضافة الى بعض الموضوعات والمعاني والمحسنات وغير ذلك . وهذا يؤكد استمرارية الكلاسيكية في أدب العصر العباسي مع قليل أو كثير من التجوز ، وهذه بعض مبادئها :

ـ **النمطية في القصيدة** : إن المتصفح للقصيدة العربية منذ عصورها الأولى حتى أواخر القرن الثامن عشر ، يجد أنها نظمت على نمطية واحدة ، فقد ظلت الاطلال متربعة على هام القصيدة العربية التي بقيت تجاري عمود القديم ، وبقي الشاعر يقدّس آثار القدماء وينهج نهجهم ، وفي ذلك كثير من قواعد الكلاسيكية المرسومة بالوعي أو بالعرف والتقليد . فالقصيدة العربية بقيت رهينة لقواعد ثابتة واعية ، رغم خصوصية كل نوع منها ، والشاعر عليه دائماً أن يؤدي مراسم الخضوع للتقليد قبل أن يلج التجربة الذاتية التي يخضع لها .

ـ **المثالية في المعاني والتجارب** : كانت الكلاسيكية مذهباً مثالياً، يمثل الانسان كما ينبغي أن يكون ، وهذه المثالية كانت تقود الشاعر أو الأديب الى تغليب الخير على الشر ، والحق على الباطل ، والحسن على القبيح . ولقد كانت القصيدة العربية ، منذ الجاهلية ،

تنحى المنحى المثالي دون أي تردد . وهذه المثالية كانت تنم تماماً ، كما كان ينم المذهب الكلاسيكي عن إيجابية وتفاؤلية في فهم الوجود ، وفي انتظامه عبر هالة من التكامل الذي يردم به الشاعر هاوية العدم . فالمثالية تلك عبّـرت عن إيمان الشاعر بأن الأشياء أوفت الى كمالها وذروتها ، ولم يبق للانسان غاية من دونها . والكلاسيكيـون كانـوا يذهبـون هذا المذهب التفاؤلي ، ويجدون أن العاهة والعطب هما مظهران من مظاهر النشاز في سنّة الوجود الكامل البريء من النقص . فالعاهة ليست في الأشياء ، ولا في سنّـة الحياة ، بل في عجز الانسان عن التسامي عنها .

ـ **المعاني العمومية** : كان الشاعر العربي إذا ما تلقف موضوعه إنخرط سريعاً بين المعاني العليا والعمومية التي يمكن أن تقال في الموضوع ، حتى لتتوهم أنّ موضوع القصيدة كان يقرر المعاني التي سوف تتراكم عليه ، أو تنمو فيه ، وفقاً ليقين ترسّـمه الشعراء من قبل . وهذه المعاني تشكل عمود الكلاسيكية فضلاً عما لحق بها من تشابيه كُرّست فيها ، حتى أنه لا غلو في القول بأن في قلب كل قصيدة عربية إمرأة واحدة وممدوح واحد ، ومرثي واحد ، ومفاخر واحد تختلف عليه بعض الحلل . لكنه يبقى أسير المعاني العمومية المكرّسة المتبارى عليها والمبذولة بكثرة في الشعر العربي ، وتلك العموميـة هي صنو الـلازمانيـة واللامكانية واللافردية في المذهب الكلاسيكي[1] .

ـ **تقنية كلاسيكية فنية** : وسمت اللفظة العربية بسمة إتبـاعية صـرفة ، فكـانت واقعية ، بل مغرقة في واقعيتها ، في جلبة حروفها وإربدادها وتجهمها . بالإضافة الى أنها جاءت ذهنية فكرية في التعبير عن الأفكار والعواطف . ويفهم من هذا أنّ اللفظة العربية لم تكن إبداعية تحمل في ذاتها اشتقاقاً نفسياً يبعدها عن الواقع المباشر ، وينفخ فيها هالات وذكريات ، وفي ذلك الكثير من تقنية المذهب الكلاسيكي الفنية . فإبن الرومي ، مثلاً ، كان ينحني لضرورة الايضاح القائم في متن الكلاسيكية يقول في وصف الربيع :

وكان طائرُها سكـرانَ من طربٍ   والغصن من هزّه عطفيه سكرانا

فلقد نَبَتْ أداة الايضاح « من » في قوله « من طرب » و« من هزه عطفيه » وكأنه أعاد التشبيه الى المعادلة الكلاسيكية العقلية . وعلى أية حال فإن طبائع اللفظية والعبارة والوجوه البيانية ، كلها كانت ملتزمة الضوابط التي انتهجتها الكلاسيكية ولم تضف عليها إلا بعض المحسنات شبه الخارجية .

---

(1) حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ص 159

ـ نُبَذْ وملامح درامية : عرف الشعر العربي منذ عصوره الأولى بعض الملامح الدرامية ، فكل قصيدة أنت تطالعها تلفحك بلفحة مأساوية واضحة ، ويعضد ذلك سمات الانفصام والانشقاق النفسي والمصيري التي وسمت الكثير من الشعراء . ففي شعر طرفة بن العبد ، مثلاً ، مأساوية بيّنة المعالم ، وفيه تقمصات ، وفيه وعي ولا وعي ، وإرادة ولا إرادة وفيه العرف والعادات والتقاليد ، والغرائز والشهوات ، وفيه الانسان المكتفي القرير ، والانسان الملق الفاقد الحظ ، وفيه غير ذلك كثير . فطرفة كان ممزّق الذات مشتتاً ، نجد في ذاته طرفة العقلاني أو التقليدي ، وطرفة الغرائزي أو اللذائذي . وهذا يعني أنّ المأساوية كانت قائمة في ضمير القصيدة العربية ، علماً أن الدرامية سمة من سمات المذهب الكلاسيكي[1] .

ويمكن القول أن الشعر العربي حذا حذو القدماء ونسج على منوالهم ، وأنّ القصيدة العربية وُسمت بسمة التقليد والمماثلة وتكرار التشابيه والمعاني الواحدة . وهذا لم يقتصر على الشعر في عصوره القديمة ، بل تعداه الى عصر النهضة حيث نجد شوقي ، مثلاً ، ينهج نهج القدماء ، وسينيته في معارضة البحتري مأثورة ، وقصيدته في معارضة الصنوبري على مدح النبي محمد ﷺ مشهورة وذائعة الصيت ، فضلاً عن التزامه بشكليات القصيدة العربية وغيرها . ولقد كان شوقي بالإضافة الى حافظ والبارودي وغيرهم أئمة المذهب الكلاسيكي أو النيوكلاسيكي إذا جاز التعبير . ولكن هذا لا يعني أنّ الشعر العربي كان كلاسيكياً صرفاً ، فكثيراً ما نجد فيه شطحات رومانسية أو واقعية ، لكن خيال الشعراء كان خيالاً كلاسيكياً ، لأنهم قلما وفقوا في تجاوز الحدود التي أثبتها العقل وأساغها واتخذها قرينة على السويّة الفنية والابداع[2] .

ب ـ ظواهر الاتباعية في النقد الأدبي :

وكما حفل الشعر العربي بظواهر إتباعية ، فكذلك كان الشأن في النقد الأدبي فمحمد ابن سلام الجمحي في كتابه طبقات الشعراء ، كان أول من أشار الى قضية الانتحال في الشعر الجاهلي ، بالإضافة الى أنّه أظهر براعة فائقة في تصنيف الشعراء الى عشر طبقات[3] . كما أنّ إبن قتيبة الدينوري حدد القصيدة التقليدية بقوله : « تبدأ القصيدة

---

(1) حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، ص 166

(2) حاوي (ايليا) الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ص 171

(3) الجمحي (محمد بن سلام) طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين ، دار بيروت ، 1956 ، ص 221 وانظر أيضاً ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ج 18 ص 204

التقليدية بذكر الديار والدمن »[1] . ولهذا بكى الشاعر وشكى وخاطب الربع واستوقف الرفاق ، ثم وصل ذلك بالنسب ، شاكياً شدّة الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ثم فرغ الى هدفه الرئيسي من مدح أو تشبيب أو غير ذلك . كما قسّم الشعر إلى أربعة أضرب « ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه »[2] . وكان لكل من اللفظ والمعنى مدلول خاص به ، فمدلول اللفظ يعني التآلف في اللفظ المفرد والوزن والروي . وعلى هذا فعندما يشير الى حسن اللفظ ، فإنه يعني صحة الوزن وحسن الروي ، واللفظ المفرد المتخير ، أو بعبارة أخرى يعني الأسلوب أما مدلول المعنى فيعني الفكرة التي يكشف عنها البيت أو الأبيات .

أمّا نعوت الحسن في اللفظ المفرد فيتمثلها في كثرة الماء والرونق والسهولة وحسن المخارج والمطالع أو قربها من أفهام العوام ، وبعدها عن التعقيد والاستكراه . وهو حين كان يجْري نقداً ، كان يعمد الى النقد الفكري والعقلي الذي شاع بين العرب ، يتحرى في القصيدة معاني الأبيات التي تتحصل له بالفهم والرصيد الذهني الواعي ، وكأنه يُحصي أفكاراً ومعانٍ نثرية خالصة . وبمعنى آخر فإنه يقيِّم الشعر ويتناوله ويتذوقه بالمعنى الجاثم والفكرة ، وهذه هي العقلانية التي تدع المعاني تَعْبُر في مصهر العقل وتتوازن في معادلته . وهذه العقلانية وسمت الشعر والنقد العربيين[3] . لكن ابن قتيبة لم يفطن الى أنّ المعنى العاري في الشعر لا يعدو الذريعة الفكرية وانه لا يمثل حقيقة الشعر ، ولا كلية تجربة الشاعر ومعاناته وقدرته على البث والإيحاء . نقول ذلك ونحن نعلم أن ابن قتيبة آلمه أن يرى النقاد وأصحاب الرأي يقفون عند القديم ، ويحجمون عما دونه ، يقول في كتابه الشعر والشعراء : « فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلّا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله » . ورغم ذلك فإن نقد ابن قتيبة كان نقداً كلاسيكياً .

وحين قدم قدّامة بن جعفر ، وكان مثقفاً بثقافة فلسفية ، صنّف الشعر على أنواعه ، وصنف النوع على معانيه ، وأفرد المعاني الرئيسية والمعاني الفرعية ، وكأن الشعر استحال الى معادلة شبه علمية ، يركّب كما تركّب العناصر الكيميائية في المختبر الذهني . وهكذا أصبح الشعر في نظره عبارة عن إئتلافات خارجية في اللفظ أو المعنى والوزن

(1) الدينوري (ابن قتيبة) الشعر والشعراء ، دار الكتب ، مصر ، 1962 ، ج 1 ص 51

(2) الدينوري (ابن قتيبة) الشعر والشعراء ، ج 1 ص 64-66

(3) مندور (محمد) . النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية ، 1948 ، ص 180

والقافية ، فأضحى نظماً فاقد الروح ، في حين أنّـه لا يقوم على العبـارة والتآلف ، بـل يتجاوز ذلك الى وحدة حيّـة لا انفصام فيها[1] .

ويرى المطّـلع على آثار ابن المعتز ، أنّ النقد العربي أقفل ، في معـظمه ، منـافذ التجديد في وجه الشعراء ، فامتطوا له ترهات خارجية حسبوها بدعاً وتجديداً ، في حين أنها وشيٌ وصناعة وزخرفة . ولعل إنجذابهم الى التقسيم الفعلي والمنطقي ، هو الذي جعلهم يميلون الى الوشي والزخرفة الخارجيين ، خصوصاً أنهم عجزوا عن تجاوز العقل أو لجمه ، فأضحى يحصي على الشاعر أنفاسه ، ويدقق في معانيه واستعاراته وتعليلاته وغير ذلك[2] .

وسواء أكان النقد العربي ، نقداً بديعياً ، أم نقد وساطة ومفاضلة أم نقداً تصويبياً وعقلانياً ، أم غير ذلك . فإن النقاد العرب كانوا يقيّـمون الشعر وفقاً لصوابية المعنى ودقة التشبيه والمماثلة بين أطرافه ، أي أنهم كانوا يتجهون مبـاشرة الى النهـج الكلاسيكي . وهكذا كان النقاد للشعراء بالمرصاد يقبلون ما وافق نظام القصيدة ، وما أوجبته الظروف والمستجدات الحضارية .

ويمكن القول أنّ مبادىء الكلاسيكية العربية وأهمها الالتزام بأوزان الشعر التقليدي التي وضعها الخليل بأكثريتها الساحقة ، فإنها تمثل العمود الفقري للشعر العربي . فواجب الشاعر أن لا يحيد عنها ، وان وجـدت بعض صيحات تـطالب بعدم الاستعبـاد لأبحر الخليل ، كتلك التي أطلقها أبو العتاهية عندما قال « إني سبقت الخليل » . ورغم ذلك أصبح لكل وزن من أوزان الخليل قيمة فنية في ذاته ، فالشعر لم يعد قوالب محدودة وقيماً صوتية وأوصافاً يجب أن تقلّـد ، بل أصبح فناً يقوم بأوده فنان يجيد التمثيل . ومن المبادىء الكلاسيكية أيضاً الإلتزام بفن البديع الذي وجد فيـه الشعراء وسيلة لإظهـار أصالتهم وبراعتهم داخل الأطر التقليدية . ومنها ثقافة الشاعر الموسوعية فهو لم يبق حبيس زمانه ومكانه ، بل تعداهما عن طريق الترجمة والرحلة الى خارج حدود الزمان والمكان ، مما أكسبه ثقافة فكرية متعددة الاتجاهات والمناحي . ومنها كذلك ما يسمى بالمحاكاة . واستطراداً فإن كلاسيكية العصر العباسي استعارت من الكلاسيكية القـديمة مبنى القصيـدة ومعناهـا ، فاستخدمت النسق البنائي ، كما استخدمت الصور والخيال والتعابير التي كان يستخدمها الجاهلي .

---

(1) ابن المعتز (أبو عباس) البديع ، دار المسيرة ، بيروت 1978 ص 103
(2) عتيق (عبد العزيز) في النقد الأدبي ، ص 281

الفصل الثاني

الرومنسية

أولاً : الرومنسية في الأدب الغربي

أ ـ بطاقة الرومنسية في أوروبا

تعود بدايات الأدب الرومنسي الى عصور سحيقة ، فهي قديمة قدم الأساطير الاغريقية ، ثم انطلقت من جديد مع إزدهار الأعمال الأدبية الخيالية التي ظهرت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين ، حيث كان لها معنى النسبة الى قصص القرون الوسطى ورواياتها . فهي كل ما هو جديد في جميع العصور الأدبية كما يذهب غير واحد من الرومنسيين . فجسّد الأدب الرومنسي في تلك المرحلة روح الفروسيّة في ثورة ضد انشغال الناس بالزهد والنسك ، واتخاذهما مثلاً أعلى ، كما أنها عكست حماس الناس المتزايد الى المغامرات الانسانية بكل ما تنطوي عليه من إثارة وبهجة وحبور .

وفي عصر النهضة ازدهرت الرومنسية من جديد ، بعد أن حدث انقلاب خطير في حياة أوروبا الفلسفية والاجتماعية والسياسية ، انهارت نظم وامبراطوريات ، ونمت أشكال أخرى للحكم ، وقامت عقائد جديدة على أنقاض أخرى قديمة لم تعد قادرة على مسايرة روح العصر . وكان من نتائج ذلك الانقلاب الخطير انتقال الحياة الاجتماعية من عصر الأرستقراطية والاقطاع الى عصر البرجوازية والطبقة الوسطى ، وابتداء عصر الآلة التي قللت من شأن الفرد وقيمته في العمل الفني[1] .

وإزدهرت الرومنسية إزدهاراً كبيراً بعد أن ارتبطت بأعلام أفذاذ أمثال روسو، وغوته ، وشاتوبريان ، ولامرتين ، وهيغو ، وموسيه وغيرهم ممن قادوا ثورة حررت الأدب

---

(1) سوريو (إتيان) . الجمالية عبر العصور ، ترجمة ميشال عاصي منشورات عويدات ، بيروت 1982 ص 17

من سيطرة الآداب الاغريقية والرومانية ومن أصول الكلاسيكية وغيرها .

فالرومنسية إذاً ثورة على المحاكاة الكلاسيكية ، وصورة صادقة للاتجاهات الوطنية ، ووسيلة للتحلل من ربقة القيود الاجتماعية والفنّية ، وهي اتجاه فني في الأدب يتميز أساساً بطغيان العاطفة على ما عداها من مقومات ، والقول بطغيان العاطفة يعني تفجّر الأحاسيس والمشاعر وتماديها ، بحيث يغرق في لججها الصاخبة كل تفكير عقلي ومنطقي ، وبحيث يصبح الخيال المشحوذ والملتهب في خدمة الغرض العاطفي[1] .

ولعل ما يميز الرومنسية في جميع الميادين الفنية ، يكمن في اختيار الموضوعات ، وفي المناخ العاطفي والشعوري ، وفي الارتكاز الى الطبيعة وقوة الاحساس في التغيير . كما يكمن في الموقف العام من الحياة أكثر مما يكمن في ابتداع وسائل جديدة في حرفية التنفيذ الفني . وسواء في فرنسا أم في ألمانيا أم في انكلترا ، فإن بواكير الرومنسية وإرهاصاتها الأولى استساغت العودة الى مناخات العصور الوسطى ، أو السعي الى تخطي المكان والزمان والمستويات الاجتماعية ، على أمل التوصل الى أشكال وألوان شعرية ومعطيات جديدة ، والبحث عن طرق خاصة للحياة ، ونماذج جديدة من الشخصيات ذات الخصائص الغالبة والمسيطرة . بالاضافة الى أنّ المشرعين الرومنسيين حاربوا الأشخاص الذين أرادوا وضع قوانين للفن ، أكثر مما حاربوا القوانين نفسها . لذلك فالمدرسة الرومنسيّة هي تعبير عن حالة الرومنسي النفسية أكثر من كونها مذهباً أدبياً ، فجاء الأدب الرومنسي أدب الثورة الفكرية والتبرم بالواقع ونشدان السعادة في عالم الأحلام ، حيث تسود العاطفة وتحتل الأنا المرتبة الأولى من الاهتمامات[2] .

ب ـ مبادىء الأدب الرومنسي الغربي

رغم أنّ الأدب الرومنسي ثار على القيود الفنّية والأدبية ، يمكننا أن نستنتج من الآثار الرومنسية مبادىء كثيرة نذكر منها :

الفرد وعلاقته بالمجتمع والدين : تغيرت بواعث الأدب بعد الكلاسيكيين ، فبعد أن كانت تحاكي القدماء ، وتعتمد الموضوعيّة والعقل ، أصبحت في أدب الرومنسيين تعبر عن الانفعال العاطفي ، وتدعو الى أدب حرٍ من القيود ، بعد ثورات حررت الفرد وإعترفت له بحريته . كما عبّرت عن الذات التي جنحت الى التبرم والشكوى من الواقع ،

---

(1) عاصي (ميشال) . الفن والأدب ، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 1970 ص 185 و190

(2) موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، م 1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1983 ، ص 161

وحلّقت في عالم خيالي خلقه الرومنسي لنفسه ليشقى فيه وينعم في ذلك الشقاء ، بعد أن ثار على المجتمع وأوضاعه والأفكار السائدة فيه ، خصوصاً أن تلك الثورة اعتبرت ـ حسب تعبير هيغو ـ نهاية لكل بؤس ، وبداية لإشراقة فجر جديد لا يكون فوقه إلا الله(1) .

ثار الرومنسي على النظام الاجتماعي لأنه خاطىء وظالم في آن . فأراد تحطيم النظم الاجتماعية السائدة ، ورفع الظلم عن الأفراد في محاولة لابراز ذاتية الفرد التي شوّهتها الآلهة وكادت تمسخها وتطغى عليها .

ونتيجة لعلاقة الرومنسيين بمجتمعهم نشأت علاقتهم بالدين ، فآمنوا بوجود إلّه ، لكنهم تمردوا على سلطانه ، الأمر الذي جعلهم يشعرون أنهم بحاجة الى عقيدة دينية ، فبنوها على أساس عاطفي ، وهذا يعني أنهم لم يتقيدوا بدين سماوي معين ، لذلك صوروا الشيطان صوراً تستثير العطف والرحمة ، لأنه أقصي عن الله دون أن يرتكب كبيرة . وبالإضافة الى ذلك فإنهم خلطوا بين مبدأي الخير والشر ، لكنهم لم يوصوا به ، بل ثاروا على أسبابه . كما أنهم ثاروا على القدر وفي ثورتهم هذه أشفقوا على ضحاياه وبرؤا أنفسهم مما ارتكبت من شرور وآثام ، خصوصاً أن الشخصية الإنسانية لم تكن في نظرهم إلا ضحيّة لم تتقصد إرتكاب الخطأ بل سيقت اليه سوقاً(2) .

الاحساس بالغربة والألم والتعاطف مع البؤساء : أحس الرومنسي بالقلق وشعر بالحزن ، مما حدا به الى الهروب الى الطبيعة أو إلى إلّه عاطفي أو الى داخل نفسه ، يفتش عن ذاته التي عاشت عزلةً وانطواءً ، فعاش في غربة نفسيّة داخل عالمه الخاص الذي كان يميزه عن سواه . لكن غربته تلك قادته الى فلسفة قوامها أن الانسان عندما تتزايد حدّة شعوره بالدناءة البشرية ، كان يسعى الى وسيلة للمعالجة الايجابية ، فيفرض على نفسه ضروباً من التضحية ، وينزل بها ألواناً من الآلام والعذاب التي سرعان ما تتحول الى مصدر لأفراحه وملذاته النفسية ، كونها الوسيلة الوحيدة لقهر عيوب الجسد والقلب والنفس ، ومدعاة لمرضاة الله . لكن الرومنسي يبدو أحياناً إنساناً بائساً ضعيفاً في مواجهة الصعاب ، خصوصاً إذا صل به اليأس الى حد احتقار الحياة وطلب الموت عمداً بالانتحار(3) .

والاحساس بالألم هو السبيل الى معرفة الله ، ومعرفة حكمة الحياة وعدالتها ،

---

(1) حاوي (ايليا) . الرومنسية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت 1980 ، ص 66

(2) عباس (إحسان) . فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1971 ، ص 60

(3) هلال (محمد غنيمة) الرومنطيقية ، دار الثقافة ، بيروت 1969 ص 130

خصوصاً أنّ الجهل والترف والعافية والنوم والطعام والشراب ، قد تُسعد الانسان الفاضل ، لكنها لا تخدع العاقل ، لأن تعاسته ليست في جسده ، بل في روحه . لذلك كان الألم حافزاً على التفكير ، يتفرغ له الرومنسي في الوحدة فيسقم ويعتريه الشحوب ، لكنه في نهاية المطاف يجد الله فيعانقه ويحيا في جؤاره .

ونتيجة لاحساس الرومنسي بالغربة والألم ، أحس بالمعاناة ، وتعاطف مع المقهورين ، خصوصاً بعد الانقلاب الصناعي وانتشار الطباعة ، وبروز الطبقة الوسطى ، وأصبح له جمهور من القراء الذين يعبر عن أوضاعهم وآرائهم وتطلعاتهم . ومثالنا على ذلك رواية البؤساء لفكتور هيغو ، فجان فالجان كان ضحيّة التعسف والتعميم الأخرق الذي لا يميز بين الحالات الانسانية والحالات الشريرة المتأصلة . فهو يسرق رغيفاً ليسد به جوع أسرته ، فيُحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة كأي سارق . وحين يخرج من السجن يسير بهدي قلبه متعاطفاً مع المظلومين والبؤساء . في حين ينفذ الشرطي القانون تنفيذاً آلياً ، ولا يحسن التصرف الفردي المستوحى من ضميره ، وحين يقتنع ضمناً بما يلحق بجان فالجان من ظلم ، فإنّ طاعته الآلية للقوانين لا تتبدّل ، ولكن عندما سمح لنفسه بأول تصرف شخصي مستوحى من قناعته الذاتية ، انتحر(1) .

عالم الخيال والأحلام : ونتيجة لألم الرومنسي وشعوره بالحزن والغربة والانطواء على الذات ، انطلق في عالم الخيال الذي يمثل له عالماً مثالياً خاصاً غير محدد بزمان أو مكان . فشاتوبريان مثلاً حين أعوزته الحبيبة ، خلق لنفسه ـ في خياله ـ إمرأة كان يناجيها وتناجيه كأنها مخلوق طبيعي .

والهروب من الواقع الى عالم الخيال ، كان قاسماً مشتركاً بين الرومنسيين ، لكن بعضهم كان متشائماً يلجأ الى الماضي حيث كان الانسان فطرياً لم تفسده المدنية ، أو يطلب الموت لأنه السبيل الوحيد الى التحرر والخلاص من الواقع . وبعضهم كان متفائلاً يرى السعادة في عالم الخيال ، فيلجأ اليه ويعيش في كنفه. وسواء أكان الرومنسي متشائماً أم متفائلاً ، فإنّه لا يقرّ على قرار ، فهو تارة يتجاوز الحاضر الى الماضي أو الى المستقبل ، وطوراً الى بيئة أخرى ، توحي له بالصور الجميلة ، لكنه على أيّة حال خيالٌ فسيح يطمح بالوصول الى عالم المادّة والواقع . أما عالم الأحلام فهو عند الرومنسي خير وسيلة للوصول الى السعادة الحقيقة ، وهذا ما جعل هيغو يعتبر الحلم منفذاً الى عالم الخلود ، وبأن الانسان

---

(1) تيغيم (فيليب فان) . المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983 ، ص 117

يدرك في الحلم ما لا يدركه في الواقع . كما أنّ جيرار دي نرفال كان يعتقد أن الحلم هو الصلة بين حوادث العالم اليومية وأسرار الحياة الثانية ، فالحلم والخيال عند الرومنسي مملكة مجهولة يصل عبرها الى عالم المثل . ونتيجة لخيال الرومنسي الجامح وأحلامه المتدفقة أحس بالحنين الى فردوس مفقود ، أو شوق الى عالم غامض مدهش تظلّ النفس في سفرٍ اليه[1] .

الطبيعة : ضاق الرومنسيون ذرعاً بالحزن والألم ، فتركوا المدن ، والتمسوا العزاء والسلوى في الطبيعة التي تمثل في نظرهم العالم الذي لم تفسده المدينة والقوانين . إنها الغاب كما سماها بعضهم ، أي المرحلة الموافقة للفطرة والبداءة . فهيغو مثلاً يرى فيها مناظر إلـهية ترقق الاحساس ، وتجعل الانسان يشعر بالضعف ويرى نفسه أمام عجائب الخالق وعظمته . وكثيراً ما كان حبُّ الرومنسيين لها يتحول الى عبادة ، فيزعمون أنهم يرون الله في الأشجار والرياح والأزهار والأمواج ، لكنهم لم يقصدوها لاستخلاص الحجج والتفكير في ماهية الكون ، بل ليحلموا ويلتمسوا جمال صنع الله .

ولعل أكثر مظاهر الطبيعة اجتذاباً للرومنسيين هو الليل لأنه عالم الوحدة فيه يسود الصمت ، وتتلاشى الحركة ، فيستسلم الرومنسي الى الهدوء الذي يبتغيه . أحب الرومنسيون الليل لأنه يمحو الحدود والفوارق ، ويوحي بالتحرر والانطلاق ، كما أنهم أحبوا فصل الخريف لأنه يتفق ونفوسهم الحزينة ، وآثروا أيضاً منظر الأطلال والآثار الدارسة ، تنصتوا اليها لأنها تثير في نفوسهم ذكرى الأحبة[2] .

الحب : إتفق الرومنسيون جميعاً على تقديس عاطفة الحب التي اعتبروها وسيلة للتسامي ، وفضيلة من أسمى الفضائل . والحب الرومنسي يغلب عليه الحزن والشكوى ، لذلك لا ينشده الرومنسيون لغاية المتعة الجسدية ، بل طلبوه لذاته لأنه الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية ، فضلاً على أنه يؤدي الى نكران الذات ، حيث يجد المحب مبررات وجوده وبقائه في من أحب . بالاضافة الى أنهم رأوا في الحب قوة جاذبة تقود الى الله . فأقاموا مجتمعهم على دعائم كثيرة منها : التقدم الفكري والمساواة وقدسية الحب . وهذه القدسية قادتهم الى تقديس المرأة التي اعتبروها ملاكاً هبط من السماء ، أو حلماً هارباً الى عالم علوي . لذلك فهي تمثل في أعمالهم جمالاً سريع العطب ، ولغزاً إستعصى على الحل .. والنساء في الأدب الرومنسي - ولا سيما الفرنسي - مريضات بالسل غالباً ، وكأن الرومنسي يريد أن يعبر من خلال هذا التصوير ، أنّ المرأة كائن غريب ، يرف على عالمنا وقيقاً

(1) هاوزر (أرنولد) . ألفن والمجتمع عبر التاريخ ، ج 1 ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، لا تاريخ ، ص 203
(2) حاوي (إيليا) . الرومنسية في الشعر الغربي والعربي ، ص 122

سريعا ، ثم يلتحق بعالم المثل . وطبيعي بعد ذلك أن يؤمن الرومنسي بشرعية الحب ، لا بشـرعية الـزواج ، باعتبـار أن الحب رابـطة عفـويـة تلقـائيـة ، بينـما الـزواج مؤسسـة اجتماعية[1] .

وهكذا تبدو لنا فكرة الحب الرومنسي قائمةعلى أسس أدبية وفلسفية ووجودية في تعظيم هذه المشاعر وإحلالها مكانة أولية ، ومنها علاقة الحب بالعبقرية . فالحب الرومنسي لا يصار إلى إظهاره بشكل يستفاد منه أنه مولّـد الطُرف الأدبية والبدائع الفنّية ، لكنه هو نفسه نوع من الطرفة البديعة . ولا بدّ من فعل عظيم كفعل وجود لازم ، لتكتمل ملامح البطل الرومنسي ، منها أن الرومنسية تولي المرأة دور الكائن المؤاسي لآلام الرجل العبقري ، لكنها كائن يظل عديم القدرة على العطاء[2] .

وأما الوجه الآخر للحب الرومنسي ، فإنـه قد يضعـه في موقـع إطراء الجـريمة ، خصوصاً أن بعض الرومنسيين الكبار رأوا أن الحب الأكثر جمالاً هو الحب الأكـثر شبهة والمحفوف بالمخاطر وملابسات الجريمة . وهذا يتخطى القول بمفهوم الخيانة في الحب ، والحقيقة أن موضوع الحب المحرّم لعب دوراً مثيراً للاهتمام في الآثار الرومنسية . إلاّ أنّ هناك في مفهوم هذا الحب دلائل متنوعة يمكن تسميتها « فرويدية » منها ذكريات روسو عن علاقته بالسيدة « وارنر » التي لم يتورع عن مخاطبتها بكلمة « أمي » ، ومنها تلك العلاقة الغرامية بين عاشقي البحيرة ، عندما كتبت السيدة شارل الى لامرتين قائلة « يا ألفونس ، يجب أن أظل دائماً أمك » . وكتبت اليه أيضاً « يا حبي ، ويا ملاكي ، ويا ولدي : إن أمك تباركك وترعاك » . ان هذا الإطراء المعقود للحب الآثم وللعلاقـات الغراميـة المتلبسة بالجريمة ، يجري أيضاً بالمقدار نفسه في اتجـاه تقريض العـلاقة الـلاشرعيـة بين الأخـوة والأخوات ، كما نلمح في بعض آثار شاتوبريان . وهناك نوع آخـر من الحب الرومنسي نطالعه في بعض آثار كل من جورج صاند وسانت بوف وهيغو وموسيه ،وهو الذي يجعل الحب أجمل عندما يكون متلبساً بالأثم ، وفي الوقت نفسه له فضيلة التطهير من الذنوب ، لذلك سموه الحب المنقذ أو المخلّـص .

ج ـ تقنيات فنية

هذه بعض مبادىء الرومنسيين من حيث المضمون ، أما قضاياهم الفنية ، فكانت رداً على تشدُّد الكلاسيكيين في صناعة الانشاء والنظم ، وتوخيهم النبيل من الأساليب ، يقول هيغو : « على الأديب أن يتخلص نهائياً من المفردات والعبارات والتراكيب البيانية

---

(1) الحلوي (حسيب) . الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، لا م ، حلب 1952 ص 252

(2) تغيم (فيليب فان) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ص 151

التي فرضها عليه تقليد الأقدمين ، لأنها تعبر عن عادات وديانات بعيدة عن روح العصر . فكان على الأديب ، إذا أراد أن يعبر عن حالة نفسية حقيقية أن يعتمد مفردات العصر وعباراته ، وأن يترك العنان للحالة النفسية ، بأن تفرض عليه وسائلها التعبيرية الخاصة بها . وبذلك كان للرومنسيين دور بعيدٌ الأثر في النواحي التي جددوا فيها كالشعر والمسرحية والقصة والنقد الأدبي[1] .

فالشعر إتسع ميدانه واغتنى القرن التاسع عشر الميلادي بالشعراء ، وقد تجددت موضوعات الشعر ومعانيه وقوالبه الفنية ، وخصوصاً بعد أن جدد الرومنسيون في أوزان الشعر ، كما جدّدوا في أغراضه ، فأكثروا في استعمال وزن الـ Sonnet المكوّن من أربعة أجزاء ، اثنان رباعيان ، وإثنان ثلاثيان . كما إختلطت المعاني الفلسفية عند الشاعر الرومنسي بالمعاني الدينية والصوفية ، وكثيراً ما رأيناه ينتقل من وصف المنظر الى التساؤل عن مصير الانسان والحياة والموت[2] .

ومن الموضوعات الجديدة في شعر الرومنسيين ، وصفهم لـلأسرة وشؤون الحياة اليومية ، وقد برع في هذا المجال فيكتور هيغو براعة ملحوظة . لكن الوصف عندهم لم يقتصر على الاستيحاء من مناظر الطبيعة في بيئتهم ، بل تعدوا ذلك الى وصف مناظر لم يروها ، وأطلقوا فيها العنان لخيالهم ، إلا أنهم كانوا يقصدون في وصفهم الى غاية انسانية نافعة ، ولا يجدون الحقيقة إلا في الجمال .

أما في ميدان العمل المسرحي ، فقضت طبيعة المذهب الرومنسي على الأدب التمثيلي ، فكان يقوم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال ، أكثر من اعتماده على العقل . فجاء مسرحهم غنياً بالصور كما عند موسيه ، أو خطابياً تدوي فيه الموسيقى بنغماتها المنبريّة كما عند هيغو ، وتجدر الاشارة هنا أنّ هيغو هاجم المسرح الكلاسيكي ، ودعا الى ترك وحدتي الزمان والمكان ، والابقاء على وحدة الموضوع ، كما هاجم مبدأ الفصل بين المأساة والملهاة الذي أقرّه المسرح الكلاسيكي ، وحجته في هذا ضرورة تشابه المسرح والحياة ، حيث يمتزج فيها المضمون المبكي بالمضحك ، والجد بالهزل[3] .

وعلى العموم فإن المسرح الكلاسيكي كان موضوعياً في حين أن الدراما الرومنسية كانت ذاتية ، أفسحت المجال لظهور المؤلف أمام الجمهور ، حين جعلت من شخصياته

---

(1) ضيف (شوقي) . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1946 ، ص 59
(2) حاوي (إيليا) . الرومنسية في الشعر الغربي والعربي ص 130
(3) عباس (إحسان) . فن الشعر ص 120

قناعاً لعرض أفكاره وشرح قضاياه . بالاضافة الى ذلك اختلفت الدراما الرومنسية عن المأساة التقليدية في موضوعها ، فدعا الرومنسيون الى الانصراف عن الأساطير اليونانية والرومانية ، لأنها لا تتفق مع روح العصر . في حين رأوا في تاريخ الشعوب الأوروبية ، وفي تاريخ بلادهم الوطني مادّة دسمة لمآسيهم مقتدين في ذلك بمسرحيات شكسبير . لذلك كان الطابع المكاني أو اللون المحلي ، أهم غرض في مسرح الرومنسيين ، فانطلقوا يصفون الأماكن وطبيعة البلد والعادات وخصائص العصر الذي يعيشون فيه . وقد أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح ، لأن النثر في نظرهم ، أقرب الى الطبيعة وأطوع في رسم الشخصيات (1) .

وباختصار شديد ، فإن الرومنسية تميزت بالاعتداد بالعاطفة ، والاحساس والخيال ، وإعلاء ذلك على العقل والمنطق والحكمة ، كما تميزت بالثورة على أوضاع المجتمع ومناصرة حرية الفكر ، والشروع الى خوارق الطبيعة وأعاجيبها ، والجنوح الى حياة الفطرة ورفض الحياة الصناعية النامية المعقدة وضغطها على الفرد . لذلك كان الأديب الرومنسي يطلق العنان لعاطفته ويسترسل معها هرباً من حمأة الحياة المادية ، وليعيش في دنيا خاصة من صنع خياله ، يأوي الى الطبيعة ويناجيها ، ويتغنى بجمالها ، فضلاً على أنه يعزف عن القيود في الشكل ، وعن المثل العليا في الموضوع ، ويحاول جاهداً أن يحصّن فرديته من الضياع ، وأن يدعم شخصيته المستقلة . وبالإضافة الى ذلك تميز أدب الرومنسيين بلغة غنية موسيقية وقوافٍ منوعة دقيقة ، وتصوير مليء بالجاذبية الحسّية ، وألوان من الظلال العاطفية وفنون غريبة من جمال الفكر والخيال والاسلوب . وهكذا استطاعت الرومنسية أن تسيطر على الآداب الانسانية فترة من الوقت . وخصوصاً في القرن التاسع عشر ، فحطم شعراؤها قوالب الشعر القائمة ، كما جددوا في أغراضه ومعانيه .

ثانياً ـ الرومنسية في الأدب العربي

أ ـ بطاقة الأدب الرومنسي عند العرب

شهد الأدب العربي مع بداية القرن العشرين متغيرات كثيرة دفعه بعضها دفعاً الى الإلتزام بالرومنسية ، ففي الوطن سيطر الاستعمار الغربي ، مما استتبع ثورات وانتفاضات غذتها الخصومة القومية والتعطّش الى الحرية ، ونتيجة لذلك سلك التعبير العربي مسلك الأدب الرومنسي ، وفي المهجر سلك الأدباء والشعراء مسلك الرومنسيين ، خصوصاً أنهم تركوا بلادهم تحت ضغط الفقر والظلم ، مما جعلهم يتعاطفون حكماً مع البؤساء

(1) سوريو (إتيان) الجمالية عبر العصور ص 185

والمظلومين ، ويرفضون القهر والاستعباد ، ويحسون بالتالي بالغربة والألم، ويحنـون الى وطنهم الأم . لكن ذلك لا يعني أن أدباءنا التزموا بالرومنسية كمذهب غربي لـه مبادؤه وأصوله ، بل كانوا يختارون منها ما يروق لهم وينسجم مع أفكارهم وتطلعاتهم[1] .

فالرومنسية العربية انحصرت في مقاومة الأدب التقليدي ، والدعوة الى الرجوع الى الذات ، ووصف تجارب الأديب الفردية والانسانية في حدود ما يشعر به ، أو يصل الى تفكيره . من هذا المنطلق تأتي دعوة خليل مطران وغيره من الشعراء الى تحرير الشعر العربي من قيوده وتطعيمه بمذاهب الشعر الغربي ، وخصوصاً الفرنسي . ومن هذا المنطلق تفهم دعوة مدرسة أبولو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي في مصر ، ومدرسة الديوان التي أسسها العقاد والمازني وشكري . ومن هذا المنطلق أيضاً يفهم شعر بدر شاكر السياب ، وايليا أبو ماضي والياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابي وغيرهم .

وحين نلجأ الى دواوين شعرائنا العرب في المهجر الأميركي ، نجد البعد الرومنسي يتحقق في عالم الواقع الذي عاشه الشاعر العربي في الديار النائية ، فانطوت نفسه على منازع الألم والتشاؤم ، وأخذ يشعر تبعاً لذلك بالتفرد ، وبهذا تحوّل الألم لدى بعض الشعراء ذوي النفوس المرهفة الى ظاهرة لا تكاد تختلف عمّا إتّسم به رومانسيو الغرب أمثال موسيه وشاتوبريان وغيرهما . فقد يتجهم واقع الشاعر فيثور على مجتمعه متطلعاً الى المثل العليا ، ثم لا يلبث أن يرتد عنه خائباً ، وإذ ذاك يعود الى قوقعة نفسه ، ينسج حولها الأحلام التي تحقق له البعد عن عالم الواقع في ماضٍ سعيد أو ألم لذيذ أو موت هنيء . إنّ مثل هذا الاحساس يتجلى في صيحة يائسة أطلقها الشاعر القروي ، وقد دفعه التشاؤم الى طلب الموت ، حيث تنعم نفسه بالرّاحة المطلقة ، ولقد كان طبيعياً أن تتشح نظرة الرومنسيين الى الانسان بالسواد ، لأنّ الحياة عندهم سلسلة من الأحزان ، هي بكاء متصل لا تؤدي الى السعادة مهما بسمت الحياة ، لأنّ حلاوتها ممزوجة بالمرارة والألم والدموع[2] .

وانطلاقاً من معاناة الوحدة بحث الرومنسي عن البديل ، خصوصاً أنّـه عجز عن تغيير الواقع الاجتماعي ، وقد تجلى هذا البحث عند جبران في إعدام العالم الحي ، ليحل محله عالم بديل هو عالم الطبيعة الروحي . وإذا كان موقف الرومنسي يقوم على تأكيد الذات والثورة على التقاليد الكلاسيكية ، فإننا نرى دليل ذلك في أدب جبران الذي كان يلاقي الكثير من الضنك في عالم لاهٍ عن اللباب بالقشور ، فكانت المواكب نتيجة لتلك الحالة

(1) ضيف (شوقي) . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص 141
(2) عبود (مارون) . رواد النهضة الحديثة ، دار الثقافة ، بيروت ، 1970 ، ص 96

القلقة التي أحسها جبران ما بين قوتين تتجاذبانه : قوّة الايمان بحكمة الحياة وعدالتها وجمالها في كل مآتيها ، وقوة النقمة التي أثارها فيه نيتشه على ضعف الناس وخضوعهم وإتكالهم على الآخرين . إنّه جبران المتمرد الحائر المتذمر ، يمجد الحياة في الغاب ، جاعلاً من نغم الناي رمزاً للخلود ، ثم ينتهي به القرار الى التشاؤم والاستسلام للقدر(1) . كما أن عالم البديل تجلى عند بعض الرومنسيين العرب في شعر الحب ، كما عند الياس أبو شبكة الذي يصل في معاناته الى حالة حلم سكران وهي حالة إصغاء ينمو فيها الصراع بين الذات والموضوع ، ينتج عنه إنسحاق الذات في ألم مرير ، فضلاً عن الشقاء النفسي لبُعد الحبيبة ، والشقاء الأرضي الذي تتحقق من حدّته السعادة المتخيلة في عالم الأحلام ، أو المنتظرة في العالم الثاني .

إذاً لم يستطع الرومانسيون العرب ، شأنهم شأن غيرهم ، التعامل مع المجتمع لأنّه ظالم ، ورغم ذلك حاربوا الظواهر الاجتماعية التي أعاقت تطور المجتمع ، فكان شعرهم ما بين الحربين يعبّر عن رفضهم لهذا الواقع ، ويصطبغ بألوان الحزن والمرارة والخيبة . وكانت لهجة الرفض واضحة في ما كتبه توفيق عواد ، وأبو ماضي والأخطل الصغير وغيرهم . وفضلاً عن ذلك رفض الشعراء اللبنانيين الشرائع والقوانين ونبذوا الطائفية التي كانت تدعّم سيطرة رجال الدين والأغنياء والاقطاعيين . وبذلك نرى أنّ تأثير الحركة الرومنسية لم يقف عند حدود الآداب الأوروبية ، بل تعدّته الى أدبنا العربي الحديث ، فكان لها أثر كبير في دراسة تاريخ الأدب العربي ، وفي إدراكنا لمنهج النقد الأدبي الحديث(2) .

ب ـ نفحات من الأدب الرومنسي العربي

وبتفصيل أعم ، نجد أن الأدب العربي تأثر بالرومنسيّة الغربيّة عن طريق الترجمات ، حيث كانت جريدة البرق في عام 1930 م تقدّم ، في زاوية خاصة « الأدب عند الافرنج » سير بعض الأدباء الغربيين ، ثم إنكب الأدباء والشعراء العرب على ترجمة بعض روائع الأدب الغربي فترجم ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ كلٌ من نقولا فياض وشبلي ملاط وعلي محمود طه بحيرة لامرتين . وترجم أبو شبكة وأحمد حسن الزيات آلام فارنر لغوته . فأثرت هذه الترجمات وغيرها تأثيراً إيجابياً ، وانتقلت عدوى مبادىء الرومنسية الى الأدب العربي الحديث .

ـ **الطبيعة** : تغنى الرومنسيون العرب بالطبيعة وجمالها وبهائها وسحرها وافتتانها .

---

(1) السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف ، مصر 1948 ص 125

(2) عبود (مارون) . رواد النهضة الحديثة ص 117

فدعا جبران في « المواكب » الى الغاب ، وهو في نظره الملجأ الوحيد الذي يهفو اليه الانسان ليستريح من عناء البشر وأباطيلهم ودعا أبو ماضي في « المساء » الى الاصغاء لخرير الجداول واستنشاق رائحة الزهور ، قبل أن يأتي زمن تفقد فيه بهجة الحياة. أما الشابي فقد نسي دنيا الناس لأنها مليئة بالآثام والشرور ، وهرع الى الغاب لينعم بالسكينة والهدوء ، وبحياة هانئة مليئة بالأحلام لم تدنسها آثام الناس . فقال بعد أن ملّ إصلاح المجتمع : « إنّ في الغاب أزاهير وأعشاباً » . أما ميخائيل نعيمة فوجد لذّته الكبرى بين أحضان الطبيعة ، لذلك نراه يطلب من الريح أن تنسج حوله وشاحاً من خرير الغدير ، واهتزاز الأثير وفي ذلك دعوة صريحة الى الطبيعة البريئة البعيدة عن سخافات الناس وأباطيلهم . وكثيراً ما كان منظر الطبيعة يستثير شجون الشاعر الرومنسي المهجري فيتذكر أمّه التي كانت تحنو عليه ، كما يتذكر الموقد الذي كان يتحلق حوله يقول رشيد أيوب :

يا ثلجُ قد هيّـجت أشجاني　　　ذكرتنـي أهلي بلبنانِ

أما فوزي المعلوف فيتوحد مع الوادي الذي نشأ فيه ، متمنياً أن يكون قبره هناك وميخائيل نعيمة في « صدى الأجراس » يجد بين أحضان الطبيعة الهدوء والسكينة ، فهرب من المجتمع الى الطبيعة قائلاً :

أشجـارُ الغـاب تحيّينـا　　　وطيـورُ الغـابِ تُنـاجينا
وزهـورُ الغاب تصـافحنا　　　وتُصـافحهـا وتهنينـا

والطبيعة عند الرومنسيين العرب هي الأم الرؤوم التي تعاملنا بالصفح والتسامح ، فنعاملها بالجحود والنكران ، ونجد ذلك عند جبران في « أيتها الأرض » ، يقول : « نحن نَكْلُمُ صدورك بالسيوف والرماح ، وأنت تغمرين كلومَنا بالزيت والبلسم ، نحن نزرع راحـاتك بـالعظام والجمـاجم ، وأنت تستنبتينها حـوراً وصفصافاً ، نحن نستـودعـك الجيَّـف ، وأنت تملأين بيادرنا بالأغمار ومعاصرنا بالعناقيد » . وهي كما يراها أبو ماضي في « التينة الحمقاء » المعلمة التي تعلم الانسان البذل والعطاء ، والطموح والمثابرة على العمل والجهاد والثورة على نظامنا الحياتي الرتيب .

وتغنى الـرومنسيون العـرب أيضاً بـالخريف ، ففيـه تتعرّى الـطبيعـة ، وتعصف الرياح ، ويعم الضباب والوحشة والكآبة ، وتتلاقى الطبيعة الواجمة مع طبيعة الرومنسيين الساهمة ، ونفوسهم المريضة التي لا ترى في الحياة إلا القلق والاضطراب . فالزهرة في نظرهم ، التي غاض أريجها وذوى سحرها ، وخبت بسمتها ، هي الشباب الذي نضب منه معين الحياة ، ولعبت فيه العواصف الهوجاء ، .

والكلام على الخريف يؤدي الى الكلام على العواصف والمطر ، فالعواصف تحرك المجتمع وتبعث الثورة وتذل مستكبراً ، وكم تمنى الشابي أن تكون له قوة العواصف ، ليطرح الثورة، كما تطرح العواصف وريقات الأشجار الصفراء ، يقول :

ليت لي قوة العواصف يا شعبي   فألقي اليك ثورة نفسي

والمطر أيضاً من أهم بواعث الثورة التي لا تُبقي ولا تذر ، تحمل معول الهدم بيد وشاقول البناء بيد ، لأن الترقيع لم يعد ممكناً ، وإعادة البناء أصبحت حتميّة[1] . فهطول المطر بقرعه المتزايد ، يشابه طعن خناجر الثوار في صدور الظالمين . وكما تحمل الثورة - رغم عنفها - التغيير والرفاه للمجتمع ، كذلك يحتضن المطر بين أضلعه الدعوة الى اليقظة والتغيير فالربيع ، يقول :

أقضي يا مطر
مضاجع الحجر
وأنبت البذور ، ولتفتح الزهر
واحرق البيادر العقيم بالبروق
وفجّر العروق
وأثقل الحجر .

ويتصل بالطبيعة إنسجام الرومنسيين العرب مع الليل الذي يحجب عن أعينهم أدران المجتمع ، ويفتح أمامهم طريقاً للتحرر من عبودية المادّة ، وينقلهم الى عالم ملؤه الصفاء ، فالليل عند الشابي إنسان جميل يرتاد المجاهل ويوحي للشعراء بدنيا عجيبة ، فيخاطب شقيقة روحه قائلاً :

آه ما أجمل الظلام وأقوى   وحيه في فؤاديَ المفتونِ
أنظري الليل فهو حلّة أحلامي   يمشي على الذرى والحزون

والليل عند يوسف غصوب ملك يتهادى في حلله المزركشة بالأحلام ، وهو عند نقولا فياض سر يعجز حلّه . وعند إيليا أبو ماضي هو الموت الذي لا فرق عنده بين كبير وصغير ، بين طروب وحزين ، بين جميل وقبيح ، إنّه يشمل الكائنات فيزول التناقض وتمحى الفروقات ، يقول في « المساء » :

---

(1) العلايلي (عبد الله) . اني أتهم ٠الحياة تصور وإرادة ، مطبعة الانصاف، بيروت 1940 ص 55 وأيضاً ترحيني (فايز) . الشيخ عبد الله العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1985 ، ص 132

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع
يخفي ابتسامات الطروب وأدمع المتوجع
إنّ الجمال يغيب قبل القبح تحت البرقع

أمّا جبران فتوحّـد مع الليل ، وأقام موازنة بينهما ، كأنهما شخصان حيّـان واقعيان ، يقول : « أنا مثلك أيها الليل ، وهل يحسبني الليـل مفاخـراً إذا شبهت بك ، وهم إذا تفاخروا تشبهوا بالنهار . أنا مثلك في ميولي وأحلامي وخلقي » .

إذاً كانت الطبيعة بأشجارها وأزهارها وصخورها وترابها ، وفي غاباتهـا وخريفهـا وعواطفها ومطرها وليلها وغير ذلك من الأمور التي عشقها الرومنسي وأنس بها ، فوجد نفسه فيها وتوحّـد معها .

ـ **الاحساس بالغربة** : يشكل الحنين المظهر الأول للاحساس بالغربـة ، والحنين شغل ببواعثه الرومنسي وخصوصاً في المهجر ، فكانت الطبيعة إحدى الأمور التي ناجاها وحنّ اليها . وطبيعي أن يكون الوطن أهم بواعث الحنين عنده ، فهو تركه مستعمَراً فقيراً يتخبط في جهله وفوضاه ، لكنه أحبّـه بكل سماته وخصائصه بعد أن سئم العيش اللاهث وراء المدنيّـة الزائفة والتقدم المبرقع . فأبو ماضي يعمد الى الاسطورة في التعبير عن حنينه الى الوطن . فيتخيل في « الشاعر في المساء » أن الله رفعه الى السماء ، وسخّـر له الرياح ، وسلّـطه علـى الصباح والمساء والنجوم ، وملّـكه شؤون الحياة كالخمرة والنسـاء والغنى وسائر متاع الدنيا ، لكنه بقي يحن الى لبنان بصيفه وشتائه ، وسواقيه وروابيه بأقـاحيها وشذاها وعصافيرها وكل جمالاتها . وكذلك فعل فوزي المعلوف في رائعته « على بسـاط الريح » التي فضّـل فيها عالم الطيور والنجوم على عالم الناس . وأبو شبكة يحن الى ماضيه في القرية ، وإلى كأس نبيذ معتق في الخابية ، والى جرعة ماء من إبريق فخار يرشح في الزاوية كمـا يحن الى البراءة والى عالم ساذج بعيد عن المدنية .

لكن الحنين لم يكن وقفاً على شعراء المهجر ، بل تعداهم الى الشعراء المقيمين ، فمنهم من تاق الى معرفة المجهول واكتناه أسراره وخفاياه ، فعبد الرحمن شكري يخاطب المجهول محاولاً إكتشاف أسراره ، لكنه يرتد خائباً ، يقول :

أقضي حيـاتي بنفسي لست أعـرفهـا ... وحـولي الكـونُ لن تُـدرك مجـاليـه
يـا ليت لي نـظرةً للغيب تُسعـدني ... لـعـلّ فيـه ضيـاء الحق يُبـديـه

ومنهم من تاق الى عالم أسمى من عالمنا ، وأحس أن روحه قبسٌ من الكواكب ، تتوق دائماً الى العلى ، فهو لا يخشى الموت ، لأنه يدرك أنّ نفسه ستتعانق مع خالقها ، إن لم

نقل ستتوحد معه ، يقول أبو شادي : « الله أعلم هل روحي سوى قبسٌ من الكواكب » .

وأما الشعور بالكآبة والألم فهو المظهر الثاني للاحساس بالغربة . فظهر الألم في شعر أبي شبكة حتى بدا له في شرابه وطعامه . فحزَّة الألم الحقيقي ترهِّف الشعور ، وتفجِّر ينابيع العبقرية . فكم جراحٍ كانت حافزاً لشعر فاض رقّة وحناناً ، وكم كآبة حقيقية إنبلجت منها مصابيح الضياء والإشعاع الفكري . لذلك نرى أن الرومنسيين تغنوا بالكآبة والألم ، فهذا الشابي يقارن بين كآبته وكآبة الناس ، فإذا هي فريدة ، يقول : « أنا كئيب ، أنا غريب ، كآبتي فكرة مفردة مجهولة » . غاص الشابي في ثنايا ذاته يتأملها ، فتوحَّدت الكآبة والذات ، وأصبحتا روحاً واحدة لا تنفصل الواحدة عن الأخرى . إنّه الاتحاد التام الذي يجعل الشاعر غريباً عن دنياه ، لأن كآبة الناس عابرة تزول بزوال الدوافع والأسباب ، أما كآبته لا تزول إلا بزوال الذات . رأى الشابي أعراس الدنيا مآتم ، وفردوسها جحيماً ، ومائدة الحياة شراباً كريهاً مسموماً ، لذلك سئمها وسئم الناس قبل أن يبلغ ريعان الشباب ، يقول : « سئمت الحياة ، وما في الحياة ، وما أن تجاوزت فجر الشباب سئمت الليالي وأوجاعها ، فحطمت كأسي وألقيتها في وادي الأسى وجحيم العذاب » . ويرى فوزي المعلوف الحياة عابسة واجمة طافحة بالعذاب ، يقول :

ألمٌ كلها الحياة فما تضحكُ الا لتبكي العُيُونا

فهو منذ شبابه عانى مرَّ الحياة وتفاهتها ، فبكي في قصيدته « المنتحر » قيثارته المحطمة ، فالقيثارة ترمز الى حياته الكئيبة وشبابه الفاني ، فدعا القبور أن ترحب بالقادم الجديد ، لأنه يختلف عن سائر الأحياء . فظهر تشاؤمه واضحاً في ملحمة « على بساط الريح » التي شبَّه نفسه فيهابالقدريين مظهراً يأسه وتبرُّمه من الحياة ، فهو لا يعرف التبسم إلا عندما يستعيد حلماً جميلاً . أما أبو ماضي فاعترته الكآبة عندما وجد نفسه عاجزاً عن حلّ ألغاز الكون ، ففي قصيدته « الطلاسم » تتيه نفسه بين الخير والشر ، فترتد متألمة كئيبة حائرة لما في الكون من تناقضات . وفي قصيدة « المساء » يصور « سلمى » غارقة في كآبتها حائرة في مصيرها ، فيطلب اليها أن تتمتع بجمال الطبيعة قبل أن يحل مساء الحياة ، وكأني به يخاطبها قائلاً : « دعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الحياة » .

والمظهر الثالث للإحساس بالغربة الشعور بالحيرة والقلق والحزن والتشاؤم ، وهذه المشاعر طغت على نفوس أصحاب الديوان وأبولو ، كما طغت على نفوس شعراء المهجر ، فتساءلوا عن الخير والشر ومنازعها ، وعن الموت أهو بداية أم نهاية ؟ وعن المصير بعد

الموت ، فكان لهم آراء مختلفة لم تجمع على رأي ، فكل منهم كان يريد أن يخلق نفسه كما يريدها ويتمناها[1] .

- **الثورة الاجتماعية ، الفرد وعلاقته بالمجتمع** : ونتيجة لعلاقة الرومنسي بالطبيعة، ولشعوره بالغربة بمظاهرها المتعددة : الحنين والكآبة والألم والشعور بالحيرة والقلق والحزن والتشاؤم وغير ذلك ، التي تولّدت من علاقة الرومنسي بالمجتمع . اثار الأخطل الصغير في قصيدته « قصر يلدز » على الظلم والظالمين قائلاً :

زال عهد الجور يا أمم فهذا عهد السلام الوطيد

وهذا جبران في « وردة الهاني » يثور على الشرائع الفاسدة والعادات الموروثة ، داعياً الى تحرر الانسان من قيود المجتمع قائلاً : « هل يظلّ الإنسان عبداً للشرائع الفاسدة الى انقضاء الدهر ، أم تحرره الأيام ليحيا بالروح وللروح. أيبقى الإنسان محدقاً الى التراب ، أم يحوّل عينيه نحو الشمس كي يرى ظل جسده بين الأشواك والجماجم » . كما يدعو الشعب في « خليل الكافر » الى التحرر من الجهل ، حيث تكمن السعادة في ملذات الدنيا وبهارجها ، لا في الحرمان وعذاب الجسد ابتغاءاً للآخرة ، يقول : « باطلة هي الاعتقادات والتعاليم التي تجعل الإنسان تعساً في حياته ، وكذابة هي العواطف التي تقوده الى اليأس والحزن والشقاء ، لأن واجب الإنسان أن يكون سعيداً على الأرض ، وأن يعلم سبيل السعادة ، ومن لم يشهد ملكوت السماوات في هذه الحياة ، لن يراه في الحياة الآخرة » .

ويثور الشابي على الظلم والجمود ، يقول : « أيها الشعب ليتني كنت حطاباً فأهوي على الجذوع بفأسي ، ليتني كنت كالسيول إذا سالت تهد القبور رمساً برمسي ، ليتني كالشتاء أغشي كل ما أذبل الخريف بغرسي » . يتمنى أن يكون حطاباً ينقي بستانه من الأغصان اليابسة ، فالحطاب هنا يرمز الى الإنسان الثائر على كل ما يعيق نمو المجتمعات ، الحطاب الذي يحمل الفأس كأداة بناء تحرر المجتمع من الشوائب ، لا أداة تقطع الأشجار لأجل القطع وإزالة جمالات الطبيعة . يودّ أن يكون كلمة حلوة مسؤولة في فم معلم ، أو مبضع جراح قادر على استئصال الأدران ، أو بندقية مدافعة عن الوطن في يد الجندي ، يودّ أن يكون حطاباً يقطع الجذوع ، وسيولاً تهد القبور ، وشتاء يزيل اصفرار الخريف فهي في معانيها الإيجابيّة الانسانيّة تحث المجتمع الخانع المظلوم على رفض الفساد والموات

(21) المقدسي (أنيس) . الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960 ، ص 169

والانحراف ، واستبدالها بحياة حرَّة كريمة يسودها العدل والازدهار والتقدم الحضاري والتجدد في مناحيها المتنوعة[1] .

الحب الرومنسي : شكل الحب مظهراً رومنسياً بارزاً عند العرب مقيمين ومهجريين ، فتأثروا بمظاهر الحب الرومنسي عند الغربيين . فوصفوا محاسن المرأة ، وما يلاقون من لواعج في حبّها ، فشاعت قصص الهوى والشباب ، غير أنّ مسحة الكلاسيكيين بقيت تشوب بعض نتاجهم . فبشارة الخوري في قصيدته « هند وأمها » يستخدم صور الكلاسيكيين وتشابيههم ، فيشبه الشعر بالليل ، والعين بعين المهى ، والقد بالخيزران ، والخد بالورد وغير ذلك . وكان شعر أبي شبكة صورة صادقة لحياته العاطفية وحبه لأولغا التي تمثل المرأة البريئة ذات الصون والعفاف .

أما الوجه الآخر للحب الرومنسي ، فإننا نمثل عليه بما كتبه أبو شكبة في « أفاعي الفردوس » التي عبّر فيها عن تجربة الخطيئة والشهوة ، كاشفاً قناع العصر وخداع الفضيلة ، مفجراً ما في النفس من توقٍ الى لذّة لا يعادلها الا الشعور بالندم والتبكيت ، وقد كسا تجاربه بحلة توراتية موحياً بأن جذور الشر عريقة في التاريخ . وعن أفاعي الفردوس كتب ميخائيل نعيمة يقول : « ما أعرف شاعراً يستطيع أن يأتي بمثلها أو يدانيها في وصف الشهوات الجسدية الجامحة » . كما نستعير من « غلواء » أبي شبكة صورة مماثلة حين يخاطب حبيبته أولغا أو غلواء بأخته ورفيقته سالكاً مسلك بعض الرومنسيين الغربيين يقول :

هذا الشقاء ، تبارك الشقاء
هذا الشقاء ، يا غلواء ، يا حبيبتي
يا أخت ، يا عروسي ، يا رفيقتي

ـ **الدين** : سار الرومنسيون العرب على خطى الغربيين ، فتأثروا مثلهم بالتوراة ، فالياس أبو شبكة كان « رسول أدب التوراة في العالم العربي » ، حفظ الكثير من آيات « أرميا » بنصوصها وأرقامها ، نجد ذلك في التوراة في الميزان ، والملائكة يسرحون على الأرض ويعشقون بنات البشر ، كما يظهر تأثره بالتوراة في « أفاعي الفردوس » ، و« هيكل الشهوات » و« غلواء » .

ويبدو تأثر جبران بالديانة المسيحيّة وبالتوراة في عهديها القديم والجديد في « رمل وزبد » ، خصوصاً عندما دعا الى المحبّة كما دعا المسيح ، وتحدى الألم مثله بالبسمة

---

(1) فروخ (عمر) . شاعران معاصران : ابراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي ، المكتبة العلمية ، بيروت 1954 ص 79

والرضى ، بالإضافة الى نظرتها الى الموت الذي يشكل بداية للحياة ، يقول :

الموتُ في الأرض لابن الأرضِ خاتمةٌ ... وللأثيري فهـو البدءُ والظفـرُ

لكن جبران لم يتأثر بالديانة المسيحية فقط ، بل هناك أمور كثيرة أخذها من تعاليم سليمان الحكيم ، وأفكار الرومنسيين الغربيين كتصويرهم لغلبة الشر والشيطان في العالم .

وهناك صلة وثيقة أيضاً بين الرومنسيين العرب والصوفيين ، وخصوصاً تركهم مباهج الحياة وبهارجها واتحادهم بالله اتحاداً تاماً[1] .

وباختصار كان للدين أثر بارز في الأدب الرومنسي العربي ، لكنه كان يختلف بين شاعر وآخر ، فجبران وأبو شبكة تأثرا بالتوراة، لكن الأول كان ثائراً على الدين ورجاله ، بينما كان الثاني صديقاً لرجال الدين محاولاً نشر الطهارة والصفاء في المجتمع .

ج- أسلوب الرومنسيين :

يتميز أسلوب الرومنسيين بوجه عام ببعده عن التكلّف وكدّ الصناعة ، وهذا يعني أن صورهم البيانية تصقل الذوق وترهفه ، بدل أن تخدشه وتؤذيه . بالإضافة الى أن العواطف والانفعالات تتحول في أسلوبهم الى صور مخضّبة بالمشاعر ومتمثلة في إطار من الغلو يعبر عنه الرومنسي بخيال حسي وصور مسلوخة من عالم الواقع . وتنطوي اللفظة الرومنسية إجمالاً على مشهد حسّي وصور خيالية يحشدها لتضاعف من وقع المعنى ، في حين يغلب على التركيب القناعة والبساطة وأحياناً الرتابة والتكرار لبعض المعاني والألفاظ مع تجديد في كل منها ، كما في « غلواء » أبي شبكة . كما يغلب على ألفاظ أبي شبكة في « الشمعة المحتضرة » النزعة الانفعالية الغنائية ،وكأنه أحصى معظم الألفاظ الدالة على اليأس والقنوط والسويداء ، فاستخدمها بدافع من مزاجه الكئيب المتشائم ولوّنها لتنسجم مع معاناته . أما من ناحية السرد الشعري والتوسل بالقصة ، فهما من سمات الرومنسيين ، لكن أبا شبكة ألمّ بهما إلمامة خفرة حيّية لكنها موحية[2] .

وتشيع الموسيقى في شعر الرومنسيين ، ففي « عبد وحرّة » لفوزي المعلوف ، نلاحظ أن الموسيقى تلازمت مع النظم الشعري كعنصر ايحائي حي متمم لها . كما أنّ روي القافية المنتهي بهاء ساكنة أضفى على الوزن مثل وقع التأوه والنواح . فبدا الشاعر وكأنه في مقام رثاء ينعي مصير الانسان الزائل الواقع تحت قبضة القدر كطائر بائس كسير الجناح ،

---

(1) أبو شبكة (الياس) . روابط الفكر والروح بين العرب والافرنجة ، دار المكشوف ، بيروت 1943 ص 87

(2) هلال (محمد غنيمة) . الرومنطيقية ص 171

وتنبعث الموسيقى أيضاً من التآلف الخفر بين الحروف في اللفظة الواحـدة ، والألفاظ في البيت الواحد ، والأبيات في المقطوعة كلها . ومثل هذا التآلف لا يُستدل عليه بالدلائل ، بل أنّ القارىء يشعر به ويعانيه ويتقبله بحدسه . ويبقى القول أن مبادىء الرومنسية لم يكن لها معنى القوانين المستقلة ، بل كانت نزعات نفسيّـة متداخلة ، يعضد بعضها بعضاً فيقوى بقوته ويضعف بضعفه .

الفصل الثالث

الواقعية

أولاً : الواقعية الأوروبية

أ ـ في أبجديات الواقعية

لا شك أن الواقعية كمذهب أدبي أو فني كلمة جديدة ، لكن دلالتها اللغوية بمعنى تصوير الواقع والتعبير عنه فهي قديمة قدم الأدب والفن ، أي أنّـها كانت موجودة قبل أن يكون لها أنصار وخصوم ، فالانسان مذ بدأ يعبر عن وجدانه ، إنما كان يتناول واقعه وواقع من حوله من الناس والأشياء ، وبعـد أن تخلى الأدب عن تصـوير واقـع الحياة سـادت الكلاسيكية ثم الرومنسية .

وفي الوقت الذي كان فيه الأدب الرومنسي يسرف في التعبير عن نزعته الفرديّة ، ويحلِّـق في سماء الخيال ، كان العلم يتقدم ويستـرعي الاهتمام بـاكتشافـاته العـديدة ، ويؤسس نفسه على دعائم من التجربة والتحري والتحليل ، ويسعى بما توصل من نتائج وقوانين علمية لادراك طبائع الأشياء ، وإثبات حقائق الكون . وبذلك أخذت المسـافة تتباعد بين الأدب والعلم(1) فـالأدب يحلق في السماء بأجنحة الخيال بعيداً عن الواقـع ، والعلم يعيش على الأرض مع الواقع والحقيقة ، ويسخِّـر كلّ إمكانياته في تغيير وجه الحياة وتبديل مواقف الناس منها ونظراتهم اليها . وهكذا وجد رجال الفكر في أوروبا أنفسهم خلال القرن التاسع عشر أمام ذلك الواقع العلمي الغلاّب ، فلا يسعهم إلاّ أن يؤمنوا به ، ويتخلّوا عن إنطوائهم وعـزلتهم ، ويهبطوا من سـماء الخيال الى الأرض في محـاولة للتعايش مع الواقع الذي بدأ يدبّ ويتحرك على سطحها . وهكذا نشأ المذهـب الواقعي على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم وتجاربه وخصائصه وتـطبيقاتـه(1) . وهذا يعني أنّـه

(1) تليمة (عبد المنعم) مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، ص 162

مذهب موضوعي غير ذاتي ، يدعو الى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلوِّنها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصّـة ، متطلعاً الى استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصّـة وتفاصيل وافية ، مع التزام نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء . وقد ركّـز هذا المذهب جلّ إهتمامه على وصف المجتمع الانساني وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق ، وفي بُعد عن الهوى الشخصي ، فهو يضع التحليل موضع التخيُّـل ، ويحلُّ المنظور محلّ الموهوم ، ويعلي الواقع المحسوس والطبيعـة الظاهـرة على سبحات الخيال وجواذب العاطفة والوجدان(1) .

وتجدر الإشارة أنّـه من الخطأ الفادح النظر الى الواقعية بأشكـالها وأنـواعها بنفس المنظار الذي ننظر فيه الى الكلاسيكية والرومنسية وغيـرهما ، فـالخلط في اختيار المـوقع الـرؤيوي يؤدي حتـماً الى تمويـه الرؤيـة الصحيحة لتصنيف المـدارس الفنية ،وتصنيف إتجاهات الأبعاد الفكرية في الأدب والفن ، بل من شأنه تشويه هويّات هذه الاتجاهات وتلك المدارس ، وإقحام ما هو من أنواع المذاهب الفنّية في نطاق ما هو من أنواع المذاهب الفكرية والفلسفيّـة في الأدب وفي سائر الفنون الجميلة العامة . إذاً يجب فهم الواقعية على أنها اتجاهات خاصة بالرؤيا الفكريّـة والفلسفيّة عند الفنان والأديب سواء أكان كلاسيكي المذهب أم رومنسياً أم رمزياً أم غير ذلك ، فالواقعية تتصل بالمنطق المنهجي لموقف الفنان من الأحداث وتعليل الوقائع واستيعاب معنى التاريخ والحياة ، كإنسان مفكر بالاضافة الى كونه فناناً مبدعاً . وهذا يعني أنّـها إتجاه فكري أو ظاهرة فكرية تتجسد في الفن والأدب ، وقد تنساق في مدارسه إنسياقاً ذاتياً أو موضوعياً في هذا الأسلوب التعبيري أو ذاك ، لكنها ترتكز الى معطيات الواقع الموضوعي ، لتكوين منهج فكري ينطلق منه الفنان في نظرته الفنّية الى العالم ، وهي نظرة رؤيوية تتجه إتجاهات إسلوبية جمالية في إحدى المدارس الفنية والأدبية المعروفة ، مستبطنة دائماً مفهوماً عقلياً عن الأشياء والأحداث(2) .

ونحن في هذا البحث مساقون الى دراسة الواقعية في الأدبين الغربي والعربي بشيء من الاختصار والتعمُّـق في آن ، علماً أنّ مادّة الواقعية أو أسلوبها التعبيري ، كان الغلبة فيه للنثر على الشعر ، وإنّ مجالها الرؤيوي شمل المسرح والقصّة والدراما وغير ذلك .

ب ـ الواقعية في الأدب الغربي

(1) ـ الواقعية البدائية أو السكونية : إن من يتتبع سيادة الواقعية ، يرى أنها ترافقت

---

(1) فضل (صلاح) . منهج الواقعية في الابداع الادبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1986 ص 15

(2) عاصي (ميشال) الفن والأدب ، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 1970 ص 200

مع التغيرات التاريخية والسياسية التي سادت أوروبا منذ مطلع عصر النهضة ، وفي رحلتنا مع الواقعية نلحظ أشكالاً عديدة منها ، لكنها جميعاً متداخلة متشابكة بشكل لا يسمح باستقلالية كل منها في حد معين .

أول مظاهر تلك السيادة كانت مع رابليه الذي صوَّر في بعض رواياته المجتمع الاقطاعي وأخلاقه وعاداته كما وجّه نقداً لاذعاً للذهنية السائدة في القرون الوسطى . وتلازمت تلك المظاهر مع سرفانتس في « دون كيشوت » حيث يتّضح سعي النفس الانسانية نحو الخير والعدالة وصراعها الحي مع عادات ذلك الزمن وتقاليده .

ولحقت بتلك المظاهر حلقة أخرى تمثلت في حركة التنوير التي سادت في القرن الثامن عشر ، فجاء فولتير ليسخّر الدراما والرواية الفلسفية والشعر للنضال ضدّ أعداء العلم والتقدم ، فدعا الى التسامح الديني ، والكفاح ضد الطغاة ، وإدانة التعصب وغير ذلك . فأسهمت أفكاره تلك في إنبثاق المنطلق الأساسي للثورة الفرنسية .

ثم تبعه ديدرو فدعا الى ديموقراطية الفن ، وتناول الموضوعات اليومية التي تصادف الانسان العادي ، وهذا يعني أنّه أكّد على عرض المبادئ طارحاً طبائع الناس وتصرفاتهم جانباً ، وبذلك خطت الواقعية على يديه خطوات هامة[1] .

وفي المقابل نجد جان لوك الذي رأى أنّ على المفكر الاجتماعي دراسة البيئة المحيطة بالانسان . كما نجد شكسبير الذي أكسب الصراع السائد في أوروبا طابعاً تاريخياً ملموساً ، وربطه بالتفاعلات الاجتماعية ، والتناقضات الموضوعية . وكان مميزاً بالتشخيص الواقعي لطبائع الناس ، وعدم الابتعاد عن الواقع في نظرته الى علاقة الانسان بالمجتمع ، فجاء الصراع المأساوي الذي يخوضه أبطاله ملتصقاً بالواقع الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية السائدة . ويلاحظ المتتبع لنتاج شكسبير الترابط السببي بين البيئة التاريخية الملموسة والانسان كنتاج لها. كما يلاحظ أنّ النماذج التي أوجدها كانت سيكولوجية ـ تحليلية إنسانية عامة ، بالإضافة الى أنها إجتماعية تاريخية تبرز من خلالها مسيرة الأمة كلها بشرائحها العليا والسفلى[2] .

وتجدر الاشارة أنّ فلسفة التنوير كانت بالنسبة لمفكري القرن الثامن عشر برنامجاً

---

(1) تيغيم (فيليب فان) . المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت 1983 ص 242

(2) عاصي (ميشال) ، الفن والأدب ، ص 203

حاسماً لتحقيق عصر إنساني ، جاء ليحرر الانسان من الضغوطات التي أبقته أسيراً للهيمنة الاقطاعية ومؤسساتها المتخلفة .

ولا شكّ أنّ حركة التنوير هذه التي وجدت لها أنصاراً في كل أوروبا ، أسهمت في تكوين واقعية أكثر جدّية .

(2) - **الواقعية النقدية ، ومذهب الطبيعة** : كان لا بُدّ للواقعية بعد أن بلغت مرحلتها البدائية أو السكونيّة ، أنّ تتخطاها الى رؤية أكثر حركيّة تميل الى التركيز على الواقع الاجتماعي والانساني في محاولة جادّة لتبيان ملامح البؤس المصيري وظواهر الخلل الاجتماعي ، وهذا الاتجاه عُرف فيها بعد بالواقعيّة النقدية .

مثلت هذه الواقعية عصراً جديداً في تطور الآداب العالمية لأنها جسّدت في تصويرها الناقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ، ولا سيما بعد أن أنضجت أفكار الثورة الفرنسية مبادىء هذه الواقعيّة ، فعكس كتّابها سمات عصرهم وعبّروا عن مشاعر الناس وأفكارهم وآمالهم ، وهذا يعني أن أدب الواقعية النقديّة لم يكن منفصلاً عن التقاليد الواقعية السائدة ، بل كان مكملاً للتجربة الانسانية معيداً خلق العالم من جديد . فالفن الواقعي النقدي تميّز عن غيره بخلق النماذج الواقعية ، خصوصاً أن كتّابها إستطاعوا تجسيد العلاقات الاجتماعية والسياسية والفكريّة ، وهذا ما عجزت عنه الاتجاهات الواقعية السابقة التي اكتفت بتتبع طبائع المجتمعات والشخصيات[1] .

كان بلزاك أول كتّاب هذا الاتجاه قبل أن يستقر للواقعية اسمها المعروف ، فكان الفن عنده يسعى لانتزاع أسرار الطبيعة ، ولامتلاك الواقع المتساوي مع المعرفة . لكن التطور الرأسمالي لم يساعده على الإبداع ، خصوصاً بعد أن أصبح الفرد مسحوقاً أمام موجة التصنيع المتنامية ، وهذا ما نلحظه في روايته الأمل الضائع .

وعلى أيّة حال فإن بلزاك أدرك أنّ الأدب هو تعبير عن المجتمع ، ولا سيما في بنيته الأساسية ، فلا بدّ إذاً من أن يحقق وظيفة اجتماعية هامة ، وأن يكون فاعلاً في بناء الواقع ، وبالتالي لا بدّ للعمل الأدبي في رأيه وفي رأي الواقعيين النقديين من أن يكون من حيث الشكل والبنية عالماً مصغراً يمكّن القارىء من رؤية شاملة مختصرة ومكثفة عن الأحداث المجتمعية[2] .

---

(1) عاصي (ميشال) . الفن والأدب ص 201

(2) لوكاش (جورج) . دراسات في الواقعية الأوروبية المعاصرة ، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص 87

جاءت شهرة بلزاك الواقعية من عمله الروائي الواقعي الذي يصف المجتمع كما هو بفكر موضوعي وكامل على قدر الإمكان دون أن يجعله مثالياً ، وإذا ما احتاج الى شيء من المبالغة فما عليه إلا أن يضخم « مجموعة الظروف الصغيرة » لتبلغ حجم « كرات مثالية » ، مختاراً بين هذه الظروف العديدة ما هو جـدير بعنـاصر الدرامـا ، كما عليـه أن يضخم الشخص أو النموذج حتى يصل الى مستوى الرمز ، لكنه لا ينس أن يميز بين نماذجه فهناك « الحقيقي في الطبيعة » و« الحقيقي الأدبي » . فالأول هو غالباً شرس يصدم ذوق القارىء ويبدو له غير معقول . لذلك أوصى بلزاك الروائيّ أن يكون رساماً ومؤرخاً وفيلسوفاً وفناناً وأخلاقياً في الوقت نفسه ، وأن يخلق نماذجه من « الحقيقي الأدبي » . وعلى العموم فإنّ أهمية نتاج بلزاك تأتي من تصويره الناقد للمجتمع الفرنسي ، وكشف سلبيات المجتمـع الرأسمالي من موقع مشارك فاعل فيه ، لكن عمله بقي في إطار المكتشف الرائد .

لكن الواقعيّـة النقديّة لم تعثر على اسمها ومذهبها الا مع شان فلوري الذي رفض جميع أشكال الأدب المعاصر له عدا روايات بلزاك ، وشرع في وضع مبـادىء الواقعيـة النقدية ، منها أن على الروائي أن يدرس الأشخاص « الحقيقي الطبيعي » حسب تعبير بلزاك ، وأن يسألهم ويمحص أجوبتهم ويستجوب جيرانهم ، ثم يدوّن ملاحظاته . وإن كان هذا العمل قريباً من عمل العالم ، إلا أنّـه يجبر الروائي أن لا يكتب شيئاً ذاتياً خاصاً به ، وأن يكون شجاعاً في تصوير آفـات المجتمع دون أن تخيفــه الأصابع المتّـهمة لـه بالهدم ، ما دام يصور الواقع تصويراً حيّـاً ناقداً[1] .

وتجدر الملاحظة أنّ الواقعية النقدية النظريّة كانت شعبية في إختيار النماذج ، وكانت تصور الحقيقة المبتذلة حسب التعبير السائد آنذاك ، وذلـك لقرب النمـاذج الشعبية من الطبيعة والواقع الحي ، وبالتالي لصدق مشاعرها وأحاسيسها وعفوية تصرفاتها ، مما يسهل إكتناه أسرارها بسهولة ويسر .

والى جانب بلزاك وشان فلوري يقف فلوبير ، فأصرّ على شعبية الرواية الـواقعية وطبيعتها ، ورفض أن تمجّـد أيّـة قضيّـة سياسيّـة أو اجتماعيّـة أو دينيّـة . وأكثر من ذلك رفض أن تتضمن واقعيته أيّة قضيّـة أخلاقية ، لأن غايتها نقل وقائع المجتمع وصورة عامّـة الناس كما هي . والروائي الذي يسعى الى الكمال الفني ، في نظره ، عليه أن يبعد أفكاره وانفعالاته وتأثيراته عن العمل الذي ينقل صورته . وهذا يعني أن الفن بالنسبة لفلوبير قريب من العلم ، فعلى الروائي كي يكون واقعياً دقيقاً ، أن يكون عادلاً متجرداً حذراً من

(1) لوكاش (جورج) . دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ص 112

الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية ، وهو ببقائه جانباً وإنعزاله نسبياً يستطيع أن يصف بأكبر قدر ممكن من العدل الواقعيّـة الخارجيّـة ، كما عليه أن يلاحظ الواقعية بتواتر ليستقي منها دائماً الصفات الأكثر حرارة وديناميةً[1] .

ويتصل بالواقعية النقدية ما يمكن أن يسمى مذهب الطبيعيّـة ، وكان زعيمه زولا الذي يربطه بكتابـات ديدرو وستـاندال وبلزاك وفلوبـير وغيرهـم . لكنّ ثمّـة تنوعاً في وجهات النظر بينهم: منها ما يتعلق بالملاحظة التي يفهمها الطبيعيون كالنقـديين لكنهم يرغبون في أن يقودها إفتراض يجب التدقيق فيه بتمعن . ومنها أنّ مزاج الواقعيين النقديين الفني الأصيل ، وفلوبير على وجه التحديد ، سمح بإحياء الفن والتقليل نسبياً من عمل الملاحظة ، لكن الطبيعيّـة تشدّدت في الملاحظة وأعلتها على الجماليّـة الفنّية ، لأنّ الكمال الفني في نظرها إنما يتحقق في دقّـة الملاحظة وتجرّد الملاحظ ، وبالتالي طبيعيّـة الأثر الفني وواقعيته . لذلك يرى زولا أن كتابة قصّـة كالتجربة في المعمل ، وما على القصصي إلا أن يهيىء لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة ، ثم يقف ملاحظاً تحركاتهم الأوتوماتيكية . ومن تعاليم هذه المدرسة قول زولا : « أدرس طبائـع الناس وتفـاعلاتهم ، وأحـل القوانـين العضويّـة كالوراثة والانتكاس محل المبادىء الكاثوليكيّـة الملكية » . فزولا يرى أنّ الأدب الواقعي هو الذي يصوّر الواقع الثابت ويشخص أمراض الجماعة ، ويكشف عن العلل الكامنة وراء الظواهر التي تخضع لسلطان العلم ، وأنه لا ينبغي للأديب أن يقحم عواطفه الشخصية في الظواهر التي لم يهتدِ الى تعليلها[2] .

ولعل ما وهب الواقعية دماً جديداً ، عوامل كانت سائدة في المجتمع الأوروبي منها التطور العلمي والتكنولوجي الذي أعاد الانسان الى حجمه ، فهو خاضع للقوى المختلفة وعبد للوراثة والبيئة ، بعد أن أوصلته الرومنسية الى مصاف البـطولة . ومنهـا الأحوال المعيشية القائمة على التنافس والتطاحن وإفلاس المبادىء الدينية ، واشتداد الكفاح ضد الفوارق الطبيعيـة . فإذا بـالواقعيّـة النقـدية والـطبيعية تسعى طلبـاً للحقيقة الـواقعيّـة الواعية . ونتج عن ذلك أنها تشعبت باتجاهات ثلاثة : تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بـالتفصيلات التـافهة ، ثم العنـاية بـالفرد العـادي « الحقيقي الطبيعي » لا بـالنمـوذج « الحقيقي الأدبي » وأخيراً السعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير أو تحوير . لكن الواقعيّـة الطبيعية كان لها خصوم كما كان لها أنصار ، فهاجمها خصومها لمبالغتها في مطابقة

---

(1) اسماعيل (عز الدين) . الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1958 ص 297

(2) تيغيم (فيليب فان) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص 255

الواقع بحيث يكون صورة طبق الأصل ، ولما اشتملت عليه بعض أعمالها التطبيقية من وصف للبشاعات والشذوذ والأمور الغريبة .

وما يهمنا قوله أن الواقعيّة حتى بعد أن تخطّت مرحلتها البدائية أو السكونية ، ووصلت الى ما يسمى بالواقعية النقدية والواقعية الطبيعيّة ، بقيت أبعادها الفكرية عاجزة عن أن تتجسد في بناء فلسفي متكامل ، وقاصرة عن أن تكوّن رؤيا فكرية إيجابيّة متماسكة ، ورؤيا منهجية تلم بالواقع الاجتماعي إلماماً شمولياً .

(3) الواقعية الاشتراكية والواقعية الهادفة : أوجدت الواقعية السكونية والنقديّة والطبيعيّة بناءً نقدياً قائماً ، أخذ يرتفع تدريجياً بعد أن إتّجه أنصار الفن للحياة بالواقعية نحو الاستهداف ، ورأوا أنه لا بد لتصوير الحياة من هدف ، فتصوير الشيء على حقيقته أمر مسلّم به عند الواقعيين الهادفين ، كما هو غرض مهم عند الواقعيين المصورين . ولكن رؤية الشيء تختلف ، فأصحاب التصوير يرون الأشياء بطريقة حسّية ويسجلونها تسجيلاً قد يكون بارع التصوير ، في حين يراها ذوو الأهداف رؤية حسّية فكرية ثقافية ، ويؤلفون من ألوانها المختلفة ما يُعطي دلالة ويؤدي رسالة .

الواقعيّة الهادفة لا تسعى لتحقيق متعة تسرُّ وتبهج ، ولا تصوّر سيرة حياة منفصلة عن واقع الجماعة واهتماماتها ، بل تسعى لتصوير سيرة جماهيرية شعبية ، أو بيئة مجتمعيّة موصولة بما يحصل في العالم الأوسع .

وارتفع البناء مدماكاً جديداً مع الواقعية الواعية التي تنظر الى الإنسان لا على أنه صورة تُرسم للمتعة أو التسلية ، بل باعتباره كائناً إجتماعياً متطوراً ، وأن تطوره يكون بتحسين واقعه ، وتهيئة الفرص لكي يستكمل سعادته في الحياة ، فالواقعية هذه تصور الواقع لا لتهدمه أو تنتقده فحسب ، بل لتحاول تطويره وبناءه من جديد .

لكن ذلك البناء أخذ بالتكامل على يدي الجماليّة الماركسيّة ، بل قلْ الواقعيّة الاشتراكية . فالجماليّة الماركسيّة تقع عقب الجمالية الهيغليّة التي يدور تفكيرها حول مشاكل المضمون ، بيد أنها حوّلت الفكرة التي يلجأ اليها مضمون الفن لدى هيغل الى كائن اجتماعي ، فأمست في خطر دائم لأنها تستسلم لاغراءات اجتماعيّة أوّلية . فقيمة النتاج الفني تجد نفسها مختلفة تماماً في الجماليّة الماركسيّة ، ولا سيّما أنها قليلة الاهتمام بالمعطيات القوميّة والجغرافيّة والعرقيّة ، أي بكل ما لا يدخل في مخطط إقتصادي بحت ، ولا تقتصر على مجرّد نظرة إقتصاديّة واجتماعية للواقع ، بل تسعى إلى أن تشمل الواقع الانساني في مجال إجمالي كلي ، وهي تقيم ، في تبادل خصب ودينامي ، العلاقات

المعقّدة بين النتاج الفني والواقع ، باسم ذلك المبدأ المنافي لكل عقيدة ، أعني مبدأ العلاقات بين الشكل والمضمون . وهكذا فإن الجدليّة عوضاً عن أن تضع النتاج الفني في موضوع وشكل محددين ، توصم كل نتاج فني بعدم الانحياز ، وهي لا تعرف سوى الصيرورة والتاريخ والوثبة(1) .

وتتطلب الجماليّة الماركسية من الجدليّة أن تحقق الوحدة الصعبة ، بل المستحيلة ، بين الزمني والأزلي ، بين القيمة التاريخية والقيمة المطلقة ، بين الحقيقة النسبية والحقيقة الكلّية ، فتخضعها في الوقت نفسه للتجربة ، ولهذا يبدو أن « علم الفن » يشغل مكاناً مرموقاً في صميم المذهب الماركسي ، فقد أعلن غوركي : « أن الجمالية هي أخلاقيّة المستقبل » ، في حين أعلن روجيه غارودي : « أن إدراك الجمالية هو محل تفسير الماركسية » ، بيد أن جورج لُكتش إختار عمداً مجال الجمالية لاستعمالها في تجديد الجدلية الماركسيّة وجعلها تحيط بأبعاد معضلاتنا الحاضرة .

فالجمالية الماركسية تفتح الباب على مصراعيه أمام المخيّلة التي تستبق الأمور والأحلام المحرّرة التي لم تنِ الانسانية تتهدهد بها خلال العصور ، فتتمكن أخيراً أن تلعب دورها الحقيقي في مجتمع إشتراكي قائم ، وتجعل الضمائر النائية بطبيعتها متيقظة دائماً ، وتشد الإرادات بلا انقطاع نحو مستقبل دائم متجدد ، وتكشف للبشر عن كيانهم المتغير والمستمر(2) .

وفي لمحة تاريخية موجزة للواقعيّة الاشتراكية ، نجد أن ماركس إعتبر بلزاك أعظم ممثل للواقعيّة ، لأنه صوّر المجتمع الانساني تصويراً مدهشاً ، رغم أن عواطفه كانت مع طبقة النبلاء ، لكن نقده كان لاذعاً ومريراً لتلك الطبقة التي يعطف عليها . أما إنجلز فيرى أن الفكرة الماديّة التاريخية تمثلت في الانتاج أو في إعادة الانتاج في الحياة الواقعيّة ، وهذا يعني أنّ الواقعيّة قد تثبت رغماً عن آراء المؤلف نفسه . وأما لينين فيرى أنّ الفن يعكس الحقيقة الاجتماعية ، فالفن للشعب ويجب أن يكون بحيث يفهمه الشعب .

أما ستالين وغوركي فهما اللذان يتقاسمان أبوّة الواقعية الاشتراكية ، بيد أننا لا نستطيع أن نحدد بدقة سهم كل منهما في تكوينها. لكننا نعي أنّ ستالين فرض باسم الواقعيّة الاشتراكية ، وهي تعبير نحته بنفسه ، على الفن قواعد صارمة وصرّح أنّ على الكتاب السوفييت الذين يملكون مذهباً علمياً قائماً ، أن يعتبروا أنفسهم كمهندسي النفس

---

(1) فضل (صلاح) منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ص 59

(2) أرفون (هنري) . الجمالية الماركسية ، ترجمة جهاد نعمان منشورات عويدات ، بيروت 1982 ص 42

البشريّـة . في حين أن غوركي يصور لنا في نتاجه الأدبي حدود تلك الواقعية ففي مسرحيّـة « الأعداء » يعارض الرأسمال الطاغي أكثر من معارضته لأفراد ونماذج معينة . وفي رواية « الأم » يضع الأسس المتينة لأدب إشتراكي بحصر المعنى ، فإنّ صراع الطبقات يُعرض فيها في عُريه التام . وتدور أحداثها حول أمّ أحد العمال التي أحبّـت إبنها حبّـاً أمومياً صادقاً ، لكن حبها إزداد وتعمّـق حين أصبح الإبن ثورياً ، ولم تلبث أن وزّعت حبّـها على رفاقه في الثوريَّـة ، فأصبحوا كأبنائها ، وبتـأثير عملهم السيـاسي أصبحت الأمّ ثوريـة مثلهم ، وكلّـفت بمهام ثوريّـة مختلفة . فحب الأمّ لولدها توزّع على رفاقه ثم على العمال الذين يسعون من أجل نشر مبادىء اشتراكية[1] .

ومن منطلق الدعوة الى الثورة كتب غوركي مسرحية « في القاع » ، فالقاع مكان تحت الأرض يرتاده خليط غريب من النفايات البشريـة بينهم اللص والمقامـر ، السكّير والقاتل ، الممثـل الفـاشـل ، البارون الذي خانه الحظ فانحدر من القمّـة الى القاع ، والفتاة التي تطالع الروايات فتتمثل نفسها محاطة بالعشاق . ولم يشأ غوركي أن تخلو هذه الجماعة الغريبة من أناس فيهم بقيّـة من الفضيلة التقليديّـة فضمّ اليهم سمركياً يأبى أن يأكل خبزه إلا بعرق جبينه ، وصانع قبعات وإسكافياً ومتعبداً في نفسه شيء من الاشراق الصوفي . ومن هذه الشرذمة التائهة التي لا يجمع بينها غير سقف القاع فضلاً عن البؤس والحرمان والنقمة على المجتمع ، يخلق غوركي نموذجاً جديداً ومجتمعاً جديداً .

ومن قاع غوركي هذا نفهم رأيه في أنّ الواقعي الحقيقي هو الذي يخلق النموذج والشخصيات ، وواقعيته هي قدرته على أن يستخلص من عشرين عاملاً أو خمسين موظفاً ما فيهم من صفات مجرّدة وعادات وأذواق وحركات ، ثم يخلق منها جميعاً موظفاً جديداً أو عاملاً آخر . ومن نتاج غوركي مجتمعاً وسائر نتاج الواقعيين الاشتراكيين ندرك أهمّية ما يمكن أن يسمى الواقعية الهادفة والبانية التي تتجاوز نطاق الهدم الى البناء ، فترفع الانسان فوق مستوى الحالات الخاصة وتحرره من أغلال الواقع المتضع ، وتفهمه أنّه سيّـد ذلك الـواقع ، ويـرى غوركي أن هـذه الواقعيّـة لا يمكن أن تـوجـد قبـل أن يـوجـد الخلق الاشتراكي ، لأنها واقعية قوم يبنون العالم من جديد ، وهي لا تكون إلا انعكاساً للحقائق المتّـصلة بالكفاح العمالي في ذلك النظام نفسه ، وهي واقعية إيجابية دائمة ، منغرسة في أسس الحقيقة السوفييتية ومهمتها توكيد الاشتراكية من خلال تصويـر الحقائق والنـاس والعلاقات في دنيا العمل والكفاح .

---

(1) أرفون (هنري) . الجمالية الماركسية ص 112

والى جانب غوركي وغيره لا بأس أن نـذكر بـرتولت بـر يشت صاحب المسـرح المعروف باسمه ، فهو يرى أنه لا يجوز أن نضع تعريفاً ثابتاً للنهج الواقعي في الأدب ، لأن ديناميته تكمن في بُعده الجدلي ، وتتجاوز الأطر الجامدة . فالواقع يتغير باستمرار شكلاً ومضموناً ، وعلى هذا فالظاهرة الأدبيّـة ليست كياناً مستقلاً يتجدد في ذاته وفي إتّسـاقه الداخلي وحرفيته كنص ثابت وحسب ، بل ترتبط بمكانها وزمانها ، أي بالسبب التاريخي الذي أنتجها ، ونتيجة لذلك فإنّ العمل الفني الذي لا يمتلك الواقع ولا يسمح للقارىء بامتلاكه ليس عملاً فنياً .

وتجدر الإشارة إنّ الواقعيّـة الاشتراكية تتطلب من الفنان تصويراً صادقاً للواقع في تطوره الثوري ، وعليه أن يسهم في التغيير الايديولوجي وتربية العمال تربية اشتـراكية تتطلب من الكاتب إنخراطاً كلّـياً في المثال الاشتـراكي الذي أحبـه وسعى الى تقدّمـه ورفعته[1]

ومن المفيد أن نختم هذه العجالة بمقارنة سريعة بين الواقعيـة النقديـة والواقعيـة الاشتـراكية . فـالواقعيـة النقديـة تعـرض لجـوانب الشر في النفس الإنسـانيّـة وتصـوّر المجتمعات والنفوس المترفة تصويراً ناقداً فقط دون أن تقترح سبلاً إصلاحيّـة ، أيَ أنّـها تحمل معول الهدم تحطم العادات والتقاليد السائدة في المجتمع . بـالاضافـة إلى إنها تتمحور حول الفردية البائسة ، غير القادرة على تغيير صورة المجتمع لأنها لم تلتحم مع القوى القادرة على التغيير ، فينتهي تمرّدها باليأس أو بالخضوع ، أو الى وضع سلبي أو أقلّـه مطاوع . في حين أنّ الواقعيّـة الاشتراكية لا تكتفي بوصف الشر والفساد ونقد المجتمع ، بل تحمل معول الهدم بيد وشاقول البناء بيد لتقيم مجتمعاً إشتراكياً يرعى مصالح العمال والكادحين ويسعى الى إحلال الفرديّـة الاشتراكية التي تلاحمت في عمل جمـاعي غايتـه التقدّم الايجابي المتفائل .

ثانياً ـ الواقعيّة في الأدب العربي

أ ـ بقايا أثرية

من المتعارف عليه أنّ الشعر الجاهلي يمثل الحياة الجاهلية تصويـراً واقعياً ، سـواء أكانت المعلّـقات سبعاً أم عشراً، وسواء أكانت حقيقيّـة أم منتحلة كلياً أو جزئياً ، وسواء أكان بعض شعرائها الذين نسبت اليهم حقيقيين أم خياليين . فالمتفق عليـه أنّ تلك القصائد تصور الحياة العربيّـة قبل الاسلام تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً واضحاً ، لا مجال

(14) لوكاش (جورج) معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف القاهرة 1971 ص 115

للشك في صوابيّة تصويره للواقع . ففي كل كلمة من كلماتها ، بل وفي كل حرف تجد جفاف البادية ، ووحوشها ، وشعابها ومناخها . كما ترمق قبائلها وطباعهم وحروبهم وأيامهم وصفاتهم كالكرم والشجاعة والضيافة وقرى الضيف . وتحس إحساساً حيّاً بحبهم وحكمتهم وبكل سماتهم الحياتيّة الخاصة والعامة . وهذا يحدو بنا الى القول أنّ أدباً في العالم القديم لم يكن أكثر واقعيّة من شعرنا الجاهلي ، قبل أن يصبح للواقعيّة فلسفة أو حتى إسماً ومدلولاً كما نفهمها اليوم .

وفي رحلة سريعة موجزة مع الأدب العربي نراه لم يتخلّ أبداً عن واقعيّته ، فعلى سبيل المثال لا الحصر ـ وهذه بديهيّة معرفيّة فكريّة ـ نجد أنّ المدارس الغزليّة في العصر الأموي تعكس واقع الحياة اللاهية ، كما أنّ نقائض جرير والأخطل والفرزدق تعكس واقع الانقسام السياسي والحزبي آنذاك . وهذا أيضاً شأن الأدب العباسي ، فأدب الجاحظ يعكس واقع المجتمع من بُخلٍ وتقتير وقلق دائم ، وأدب إبن المقفّع يعكس واقع الخوف وانتظار الموت ومحاولة الهروب منه . وشعر أبي نوّاس يعكس واقع المجون والخلاعة والفساد ، وشعر المتنبي يمثل ما تبقى للإنسان العربي من فضيلة وتعالٍ مع طموح جامح للحكم والامارة . وحتى الأدب الذي نشأ في كنف الحكم العثماني ، نجده يعكس واقع الانحطاط والتشرذم والفساد والظلم التي عانى منها الإنسان العربي .

هذا من وجهة الواقعيّة ، أمّا من وجهة المحاكاة ، فإنّ الأدب العربي يعتبر محاكياً للأدب الجاهلي في واقعيّته أو هو ما يسمى بالأدب الاتباعي مقابل الكلاسيكيّة الأوروبيّة التي جاءت نتيجة لمحاكاة الأدب اليوناني القديم .

ومع عصر النهضة العربيّة برزت حركة الترجمة كوسيلة لنقل التيارات الأدبية والفكرية من لغة الى لغة ، فتعرّف العرب على المستجدات الفكرية والحضارية التي عرفها الغرب ، وكان منها مباديء المدرسة الواقعيّة في الأدب . وتتلخص الواقعيّة الأدبيّة في إستعارة الشكل الأدبي الغربي لمضمون عربي قومي ، فكان الشكل هو البناء القصصي بأنواعه القصّة القصيرة والرواية والمسرحيّة ، والمضمون يبدو في إبراز الشخصيّة العربيّة وتصوير البيئة العربيّة والتعبير عن الانسان العربي بمشكلاته وتطلعاته ، لكن الشعب كقوة فاعلة لم يظفر بنصيب كبير في هذا الاتجاه لا في الشكل ولا في المضمون[1] . لكن ألفاظ بعض كتابنا الواقعيين كانت لا تخلو من تأثير الحياة الاجتماعيّة ، أنها أشبه بمدخرات

---

(1) خضر (عباس) . الواقعية في الأدب ، وزارة الثقافة والارشاد ، مديرية الثقافة العامة ، دار الجمهورية ، بغداد 1967 ص 90

كهربائية ينبثق منها النور ويضيء طريق الشاعر في مهمة الانفعالات والمنازع ، يقول نزار قباني : « العواطف والأفكار تراث عاطفي اجتماعي إنساني يحمل سعال أبي ونداء أمي وشجار صبيان حارتنا وطقطقة خشب الشوح في مخبزضيعتنا وشكوى مزاريب بيتنا القديم التي لا أبيعها بسمفونيات الدنيا مجتمعة » .

ومن الأدباء العرب الهادفين من يرى أنّ الأدب يجب أن يتقيّـد بالغايات الاجتماعيّـة والخلقيّـة ، وأن الأديب لا يستطيع أن يتحرّر من قيود الواقع الذي يعيش فيه ، وإذا تحرّر منها هامَ في بيداء الوهم وكذّب على نفسه وعلى الناس . فالخيال الشعري إنّـما هو خيال واقعي ، والشاعر لا يُغني إلّا ليسمع النّـاس صوته . إنّ أوتار قيثارته مشدودة بعواطف الجماهير ، وهي تعبر عن أفكارهم ومنازعهم وتصور بؤسهم وشقاءهم ، وتردد أحزانهم وأفراحهم ، وتبين عن تطلعهم الى المثل الأعلى وسموهم الى السماء . فالشاعر الحقيقي لا يغني إلا إذا أحسّ أنه بحاجة الى الغناء ، ولا يبدع إلا إذا أحسّ بالامتلاء ، ولا يُفرغ كأسه الا ليملأها . والأساس في ذلك كلّه أن يحسّ الشاعر بالامتلاء ، وأن يُفرغ ما في نفسه ليفرِّج عنها ، ولولا الحياة الاجتماعيّة لما شارك الناس آلامهم ، ولا أحسّ بالحاجة الى إفراغ كأسه ، فإذا لم يتصور جمهوراً يناجيه أو خليلاً يخاطبه ، أو شخصاً يحرّره من نفسه ويبثه شوقه وآلامه ، لم يفرّج عن نفسه . الشاعر الهادف يعيش لغيره لا لنفسه ، وكلّـما فكّـر في الناس وشاركهم في آمالهم وأحزانهم وسّـع دائرة حياتـه وأغنى نفسه ، وأحـاط بالكون والانسانيّـة . والأديب أياً كان إتجاهه لا يستطيـع أن ينسلخ عن الواقـع المادي والاجتماعي الذي يعيش في ظلّـه ، ومن العبث القول باستقلاليّة الأديب عن الأهداف الاجتماعيّـة ، فللأدب رسالة لا بدّ له من تأديتها ، وهذه الرّسالة تقوم على تبديد الفساد والظلام وإفاضة الخير والنور[1]

إنّ لمذهب الالتزام في أدبنا الحديث أنصاراً لا يألون جهداً في الدفاع عن مذهبهم ، فهم يريدون أن يكون الأدب وسيلة من وسائل البناء ، شريطة أن تتصل جذوره بالحياة الواقعيّـة ، وأن يسمو بثمراته الى حياة مثاليّـة يهيىء فيها للناس أسباب الحرّية والسعادة ، وهم يرون أنّه من الخطأ أن ينصرف الأدب عن نقد الحياة الانسانيّة وما يعتورها من ظلم وفساد الى الحديث عن العواطف والنزوات والأهواء ، والهرب من الحياة والتلهي بوصف الأنهار والبحار ، والتغني بالرياض والأزهار وغير ذلك . فالأدب الصحيح هو في نظرهم الأدب الايجابي الذي لا يهدم الا ليبني ولا ينتقد إلا لينشىء ، لا بل هو الأدب الذي يتطلع

---

(1) ادريس (سهيل) . محاضرات عن القصة في لبنان ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة 1957 ص 163

الى المثل العليا الإنسانيّة ، يستمد منها قوّة يبدّل بها الواقع الزاخر بالخطوب والآلام . وبعبارة أخرى هو الأدب الذي يصف ما هو كائن ويدعو الى ما يجب أن يكون ، أو الذي يدعو الى تحسين الواقع وإعلاء القيم الإنسانيّة[1] .

ب ـ الواقعية في الأدب المصري

وفي تجوالٍ سريع مع الواقعيّة الحديثة في الأدب العربي تجدنا أمام تجربتين : أولاهما في مصر ، وثانيتهما في البلاد الشامية كنماذج للواقعيّة العربيّة ، دون أن يعني ذلك إنفصالهما ، بل على العكس فهما تتفاعلان وتتعاضدان وتتم إحداهما الأخرى .

فمصر سبقت ما عداها من البلاد العربيّة في السير في الإتجاه الواقعي ، وكان أدباؤها يطلقون على الواقعيّة « مذهب الحقائق » ، ولعل أقدم كتابة عربيّة في الاتجاه الواقعي ما كتبه محمد لطفي جمعة في مقدّمة قصته الطويلة « وادي الهموم » التي أصدرها في سنة 1905 م ، يقول : « وأما طريقة كتابة الروايات الحقيقية (ويقصد الواقعية) فهي أن يلبس الكاتب ملابسه ويتزيا بغير زيّه ، ويتجول في الطرق والأزقّة ، ويدخل المجتمعات والمحطات ، ويرقب حركات الناس . . . ويبقى طول ليلته هائماً في الطريق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات . . . ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه » . فمحمد لطفي جمعة يستحث الأديب على أن يدرس المجتمع وبعمق ويصور الواقع تصويراً حيّاً ، لكن قصّته لم تستكمل سمات الواقعيّة ولم تتوافر لها خصائصها[2] .

وفي سنة 1917 م نشر محمد تيمور في جريدة السفور قصّته « في القطار » . فاختار أشخاصاً من أنماط مختلفة اجتمعوا في إحدى عربات القطار ، وأجرى بينهم حديثاً تناول السبيل الأفضل لاصلاح الفلاح ، يقول الشركسي أحد أبطال القصة « يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأميّة حتى يرتقي الفلاح الى مصاف أسياده . . ، فالعلاج الناجع لتربيته هو السوط الذي لا يكلّف الحكومة شيئاً . أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة ، فالفلاح لا يذعن إلّا للضرب لأنه إعتاده من المهد الى اللحد » . فمحمد تيمور يطرح قضيّة الأميّة والتعليم ، ويدرس تفكير الحكّام المتخلفين أو الذين لا يهمهم سوى الغنى المادي ، غير آبهين بالغنى الفكري والتقدم الحضاري . والى جانب محمد تيمور وقف كل من عيسى عبيد وطاهر لاشين وغيرهما فكان نتاجهم نماذج حيّة للواقعيّة الاجتماعيّة التي بدأت تشخص

---

(1) اسماعيل (عز الدين) الأدب وفنونه ص 280

(2) بدير (حلمي) الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف ، القاهرة 1981 ص 160

الأمراض الاجتماعيّة في محاولة لإعطاء الدواء الشافي(1) .

ويبدو أنّ أهم روّاد الواقعيّة في مصر من حيث الكتابة النظرية والابداع الفني هو عيسى عبيد المتوفى سنة 1923 م ، يقول : « فأدب الغد سيقام في عرفنا على دعامة الملاحظة والتحليل النفسي الراميين الى تصوير الحياة كما هي بلا مبالغة أو تقصير ، أي الحياة العارية المجرّدة وهو ما يسمونه أدب الحقائق » . وهكذا فإنّ ملامح الواقعية بدأت تظهر في مجال القصة القصيرة على يد محمد لطفي جمعة وعيسى عبيد ، كما أنها أخذت تظهر وتستكمل في مجالي القصّة الطويلة والمسرحيّة على يد كل من توفيق الحكيم وابراهيم عبد القادر المازني وطه حسين وطاهر لاشين ، ثم على يد كل من نجيب محفوظ وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس وسهيل إدريس وغيرهم . ولكن قبيل الحرب العالميّة الثانية إنحسرت موجة الواقعيّة وحلّت محلها الرومنسيّة التي رمت الى الهروب من الواقع بعد اليأس من تغييره ، ثم بدت ملامحها تظهر مجدداً بعد الحرب فكانت الولادة الثانية ، بعد أن كانت الولادة الأولى بعيد الحرب العالميّة الأولى(2) .

هذا في مجال القصة ، أما في مجال الشعر فكان حظ الواقعيّة ضئيلاً ، ولعلّ مردّ ذلك لأن طبيعة الشعر أقرب الى الخيال والتصوير البعيد عن الواقع ، وخصوصاً في مصر ، أما في السودان مثلاً فكان الميل الى الواقعيّة في الشعر أقوى حيث نجد الالتزام السياسي والقومي سائداً في التعبير الشعري ، مما أكسبه حيويّة وجذب اليه جمهوراً كبيراً من القراء والمستمعين .

وعلى أية حال فإن الجانب الأكبر من أدبنا الواقعي كان إما أدب شعارات « هاتف » وإما أدب لوحات يصوّر ولا يهدف طبقاً للواقعيّة الطبيعيّة . والملاحظ أن الأدب « الهاتف » يتقهقر أمام الاستنكار العام ، وأدب اللوحات « الفوتوغرافيا » خطير في حياتنا الأدبيّة لأنّ الواقعية كانت عقيمة ولا سيما من الوجهة الاجتماعيّة

وأمّا الواقعيّة الطبيعيّة التي قامت في الغرب على التحليل والثقافة العلميين ، فإنها كانت سلبيّة عندنا لخلوها من الغذاء العقلي وإلى ما فيها من « فقر دم » يجمدها ويوقفها عن مسار التقدم الاجتماعي ، وخطرها يأتي من قصورها على الوصف دون الدخول الى عالم البناء العملي . أما الجانب الأقل من النتاج الواقعي فهو الأدب الهادف الذي يناط به الأمل

(1) بدير (حلمي) . الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة 1981 ص 160 .
(2) حقي (يحيى) . فجر القصة الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1975 ص 93

في كفاح لدرء ما يعيق تقدمنا ، ورغم ذلك فإنّ ملامح واقعيّة هادفة بدأت تطل رأسها وخصوصاً في السياسة والاقتصاد والاجتماع وغير ذلك .

وبالانتقال الى تلمس الثورة في الأدب العربي نجد أنّ للثورة مفهومين رئيسسين أولهما ثورة الأدب على نفسه ، خصوصاً عندما يرى عقم الألوان الأدبية السائدة ، أو ركودها وقصورها في التعبير عن إهتمامات العصر.. وثانيهما التعبير عن الثورة السياسيّـة سواء في التمهيد لها ، أو في متابعة خطوها في تحقيق أهدافها القوميّـة والاجتماعية . وفي ما يتصل بالمفهوم الأول نرى أنّ الواقعيّـة في أوائل هذا القرن ثارت على أساليب الكلاسيكية ، وعلى أساليب الرومنسية . وفي ما يتصل بالمفهوم الثاني نجد أن الواقعيّـة العربية دعّـمت ثورة 1952 في مصر كما دعّـمت غيرها من الثورات في الوطن العربي سواء في التمهيد لولادتها كقصص نجيب محفوظ التي انتهت بالثلاثية فأومأت الى الثورة من بعيد ، ومنها ما استلّ النقد كأسلوب ثوري كقصة « أرض النفاق » ومسرحية « وراء الستار » ليوسف السباعي الذي صوّر فيها مهازل الأحزاب السياسيّـة والانتخابات والصحافة وغير ذلك ، ومنها رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوي ، و« مسمار جحا » لعلي أحمد باكثير . وبعد -الولادة شارك الأدب العربي في الثورة على الأوضاع القديمة منها رواية « أنا الشعب » لمحمد فريد أبو حديد ، و« الشارع الجديد » لعبد الحميد جودة السحار ، و« ردّ قلبي » ليوسف السباعي ، و« شيء في صدري » لاحسان عبد القدوس ، ومسرحية « الصفقة » لتوفيق الحكيم وغيرها . وهذه كلها صورت الواقع المصري كما كان قبل الثورة . لكن غيرها تناول أحداث ما بعد الثورة منها روايات «نادية»، و« جفت الدموع » و« ليل له آخر » ليوسف السباعي ، ورواية « السمان والخريف » لنجيب محفوظ ، ورواية « لا شيء يهم » لإحسان عبد القدوس ، ورواية « أصابعنا التي تحترق » لسهيل إدريس ، والملفت للنظر أن محصول الشعر الثوري بعد الولادة ، كان أوفر من المحصول القصصي ، في حين كان النقد متخلفاً عن ركب القصة والشعر . ولكن كل ذلك النتاج لم يصل الى مستوى الأدب الهادف أو الواقعيّـة الاشتراكية بمعناها الدقيق[1] .

ج ـ الواقعية الشامية

وأما في لبنان وسوريا فإن مرحلة الثلاثينات تعدّ فترة حاسمة في تاريخ الرواية الواقعيّة عند العرب ، وخصوصاً حين وعى بعض أدباء لبنان تخلُّـف الأدب اللبناني عن شقيقه المصري ، فكانت هذه انطلاقة جديدة للقصّـة اللبنانية التي بدأت تستكمل شخصيتها

---

(1) بدر (عبد المحسن) . تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف ، القاهرة 1963 ص 219

وتتميز بخصائص معيّنة ، ولا سيما بعد أن أصدر توفيق يوسف عواد في سنة 1939 م رواية الرغيف .

ويلاحظ المتأمل في روايات المرحلة الأولى التي تشكل بواكير الواقعيّة في بلاد الشام ، أنها سارت باتجاهين : أولهما ما يمكن أن نسمّيه الواقعية الاجتماعيّة كمكاتيب الغرام لحسيب الكيالي ، والخندق الغميق لسهيل إدريس . وثانيهما : الواقعيّة السياسية كروايتي « لاجئة » و« عامان » لجورج حنا . وفي هذا الاتجاه نشير إلى أنّ من أوائل القصص الواقعيّة ، تلك التي كتبها ميخائيل نعيمة ونشرها في بعض المجلات العربيّة في المهجر ، ثم جمعها وأصدرها في كتاب بعنوان « كان ما كان » ، ومما يذكر أنّ نعيمة إتّصل بالأدب الروسي إتصالاً مباشراً وتأثر باتجاهه الواقعي[1] .

ويلحظ المتتبع للواقعيّة الاشتراكيّة في البلاد العربيّة عموماً ، وفي بلاد الشام خصوصاً ، أنها لم تتطابق مع مثيلتها في العالم . وذلك لأن لكل بيئة ظروفها السياسيّة والاجتماعيّة التي تحكم ظهور مثل هذا المذهب ، وتحدد سماته المميّزة . كما أنّها لم تشكل تياراً واضح المعالم محدد القسمات ، بل بقيت في إطار البدايات ، ولا سيما في المرحلة الأولى التي إمتدت منذ أواخر الثلاثينات حتى سنة 1967 م ، وبقيت حييّة خجولة في المرحلة الثانية التي تلت ذلك التاريخ[2] .

ففي المرحلة الأولى للواقعيّة الاشتراكيّة في الأدب العربي ، نجد فواصل زمنيّة بين ظهور الرواية والأخرى ، فالرغيف لتوفيق يوسف عواد صدرت في سنة 1939 م ، والمصابيح الزرق لحنا مينه صدرت في سنة 1954 م ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر . كما أنّ كتاب هذه المرحلة تحكمت فيهم الحدود البيئيّة الضيّقة ، فحنا مينة في « المصابيح الزرق » ، وأديب نحوي في روايته « جومبي » إكتفيا بوصف الأحياء الشعبيّة في بعض المدن السوريّة . ثم إتّسعت الحدود لتشمل القرية السوريّة كما في رواية أديب نحوي « متى سيعود المطر » التي صدرت في سنة 1960 ، أو لتشمل القرية اللبنانيّة ، كما في رواية الرغيف ، وإتسعت أيضاً لتشمل مدنية اللاذقية كلها ، كما في رواية حنا مينه « الشراع والعاصفة » ، وإتّسعت كذلك مع فارس زرزور ـ في روايته « لن تسقط المدينة » و « حسن جبل » اللتين نشرتا في الصحف في سنة 1962 م وصدرتا في سنة 1969 م ـ لتشمل معظم أجزاء سوريا بأحيائها الشعبيّة ومدنها وقراها التي وقفت تقاوم الاحتلال الفرنسي بعناد حتى تم الجلاء عن سوريا .

---

(1) إدريس (سهيل) محاضرات عن القصة في لبنان ص 192

(2) غارودي (روجيه) . واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1968 ص 73

لكن موضوعات تلك الروايات تناولت الأحداث السياسيّـة الكبرى ، وإنعكاساتها الاجتماعية على البيئة الشاميَّة . فرواية الـرغيف سجلت أهم الأحداث السياسية والاجتماعية التي طرأت على قرية « ساقية المسك » اللبنانيَّة ، في ظل الاحتلال التركي ، كما سجّـلت بعض أحداث الثورة العربيّـة الكبرى ، وتوقفت عند رحيل الجيش التركي عن الديار الشاميَّة . و« المصابيح الزرق » و« الشراع والعاصفة » رصدتا أثر الحرب العالمية الثانية وإجتياح الجيوش الفرنسيَّة لبعض أحياء اللاذقية في الرواية الأولى ، وللمدينة كلها في الرواية الثانية ، و« متى يعود المطر » درست تطبيق القوانين الاشتراكيَّة ـ في أثناء الوحدة السورية المصرية ـ على حياة الفلاحين ، حيث تزعم « إبراهيم العمر » الفلاحين في قرية « التل الأسود » المشرفة على حلب ، واستطاع أن يقود معركـة الاصلاح الـزراعي ضد بعض الرجعيين والاقطاعيين والانتصار عليهم . و«جومبي» سجلت تجربة الانفصال في سنة 1961 ، وأثر ذلك على حي « باب المقام » الحلبي القديم ، وتصدي الأهالي هناك للقوات الانفصالية بحجارة شواهد القبور(1) .

ويمكن القول أنَّ فترة الخمسينات شهدت منذ مطلعها حتى أوائل الستينات جهوداً روائية تشيرُ الى بداية الاتجاه نحو الواقعيَّة ، مع إختلاف في زاوية الرؤية إنعكس على هذه الجهود سلباً أو إيجاباً من الناحية الفنيَّة . فالروايات التي ظهرت في هذه الفترة تشير الى ضبابيّـة الرؤية الفنيَّة عند بعض الكتاب ، وهذا سينعكس بصورة تلقائية على أعمالهم . أمّـا الفترة الممتدة منذ أواخر الخمسينات حتى منتصف الستينات، فشهدت بعض الجهود الروائية التي لها سمات خاصة ، وقد غلب على العديد من الروايات التـي تنضوي تحت لواء الواقعيَّة النقديّة الموضوعات السياسيّة ذات الطابع المحلي .

لكن الواقعيّـة النقديّة في الرواية الشاميّـة تلتقي مع الـواقعيّـة الأوروبيَّة في نقـد الأوضاع المترديّة كل في بيئتها ، وتفترقان في أنَّ السلعيَّة ، وسيطرة الآلة اللتين هيمنتا على الحياة الأوروبيَّة، لم تكونا موجودتين بنفس القوّة والفعاليّة في البيئة الشاميّة ، حيث بقيت الأصالة الشرقيَّة والاعتماد على الفرد يفعلان بقوّة في المجتمع الشرقي .

وإذا أردنا أن نقارن بين الروايات التي صدرت قبل الخمسينات وبعدها ، نجد أنّ شخصيات « السفـح » من فلاحين وعمال كانت ثانوية في الأولى رئيسية في الثانية ، كما أنّ كتّـاب الروايات الأولى ركزوا الضوء على شخصياتهم من الداخل ،بينما كتّاب المرحلة الثانية أو كتاب الواقعيّة الاشتراكية إتّـجهوا الى ما يشبه التوازن في التركيز على الشخصيات من

---

(1) الفيومي (ابراهيم) الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، دار الفكر ، عمان ، 1983 ، ص107

الـداخل والخـارج ، وبتعبير أدق فـإنّ كتاب المـرحلة الأولى لم يولـوا النـاحيـة النفسيـة لشخصياتهم ما أولاه كتّـاب الواقعية النقدية في المرحلة الثانية .

ولم يكن إهتمام الأدباء العـرب بالـواقعيّـة الاشتراكيـة وليد الصـدفة ، فـالحزب الشيـوعي بدأ نشـاطه السيـاسي في بلاد الشـام قبل الثـلاثينات ، وإزداد نشـاطه قبيـل الخمسينات ، ونشطت معـه حركـة الترجمـة عن الأدب الروسي ، وقـد لاحظ مراسـل « الآداب » في دمشق أنّـه في أواخر سنة 1953 م أصدرت « دار اليقظة » خمسة كتب روسيَّة مترجمة من بين ثمانية ، وقد لاقت هذه المترجمات إقبالاً من خـلال نفاذهـا سريعـاً من المكتبات . يضاف الى هذا أن فترة الوحدة بين مصر وسوريا من 1958 -1961 م فتحت الباب على مصراعيه للفكر الاشتراكي ، كما أنّ الأحزاب السياسيّـة كانت تمارس نشاطها في سوريا قبل قيام الوحدة ، ناهيك عن القوانين الاشتـراكيّـة التي طبقت في ظل هـذه الوحدة[1] .

وهكذا تتبدى لنا أهم ملامح بدايات الواقعيَّة الاشتراكية الشامية ، التي تمثّـلت في الفواصل الزمنيّة التي إنعكست على روايات هذه المرحلة ، كما أنها تشير الى ضعف هذا التيار في مرحلة الخمسينات حتى أواخر الستينات . كما تمثلت في غلبة الرؤية السياسيّـة على الموضوعات الأخرى ، رغم أنها جميعاً استلهمت الواقع المحلي لكل كاتب . يضاف الى هذا أنّ معظم شخصيات هذه الروايات ، تنتمي الى الطبقات الشعبيّـة التي تتخذ مكان الصدارة دون التركيز الشديد على هذه الشخصيات من الداخل . ولا نستطيع أن نقول إن هذه الروايات قد غلبها التشاؤم ، شأن روايات المـرحلة السابقـة أو روايات الـواقعيَّـة الأوروبيَّة ، كما لم يغلبها التفاؤل شأن الواقعيّـة الاشتـراكية . وإنمـا جاءت خليـطاً من النقيضين تبعاً للموضوع الذي تطرحه كل رواية ، وظروف الواقع الذي تعكسه رؤية كل كاتب . ونشير الى أنّ بعض الكتّـاب حاول ليَّ عنق الواقع ، ليتساوق مع رؤيته السياسية ، مما جعله ينحرف في بعض المواضع الى الدعائية التبشيريّـة . غير أنّ هذا التيار المتقطّـع سيشهد بعد سنـة 1967 م مزيـداً من الاتصال ، بحيث تختفي الفـواصل الـزمنيّـة بين الروايات ، كما سيشهد مزيداً من الانتاج من خلال نشاط بعض روائـيي هذه المرحلة ، وإقبال أقلام جديدة على ميدان الكتابة في الواقعيّـة الاشتراكية .

وبعد نكسة حزيران 1967 م ، تجاوز بعض الكتاب النظرة السطحيَّـة ، وحاولوا تجسيد الأسباب الحقيقية التي أدّت الى وقوعها والسبيل الى الخروج منها ، فظهرت بعض

(1) صليبا (جميل) ، الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، 1985 ، ص 180

الـروايات التي تصـور الواقـع الفلسطيني في الأرض المحتلة وخـارجهـا منهـا « سنوات العذاب » لهارون هاشم رشيد ، و« ناسف الجسور » لعاطف أحمد الحلوة .

أما الروايات التي تمثل الرؤية الواقعيّـة النقدية والتي تناولت موضوع النكسة فهي كثيرة ، وتختلف في رصد أبعادها ونتائجها . فرواية « قارب الزمن الثقيـل » لعبد الغني حجازي ، ورواية « فارس مدينة القنطرة » لعبد السلام العجيلي أرجعتا أسباب الهزيمة الى أسباب عسكرية ، في حين أرجعتها « أنت منذ اليوم » لتيسير سبول ، و« عودة الطائر الى البحر » لحليم بركـات الى غربـة المثقف العربي عن مجتمعـه وتعطيـل خبراتـه ،وافتقاد المؤسسات الحديثة الى توجيه الشباب . وأرجعتها رواية « الكابوس» لأمين شنار إلى إبتعاد المسلمين عن دينهم . أما الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعيّـة الاشتراكيّـة فهي أقل من سابقاتها ، لكنها أعمق . ومنهـا رواية « طـواحين بيـروت » لتوفيق يـوسف عواد ، و« الثلج يأتي من النافذة » و« الشمس في يوم غائم » لحنامينه وغيرها[1]

ونخلص الى القول أن الواقعيّـة في الرواية العربيّـة الحديثة في بلاد الشام ظهرت في الثلاثينات ، كاتجاه ما لبث أن تحوّل الى تيار في الخمسينات . وإذا كان الروائيون العرب حاولوا مواجهة الواقع ، وارتبطت أعمالهم بمشكلات المجتمع ، فإنّ الشكل الفني لهذه الروايات ظل متأثراً بالثقافة الفرنسية أو عبـرها في كـل من سوريـا ولبنان ، وبـالثقافـة الانكليزية أو عبرها في فلسطين والأردن . وبالاضافة الى ذلك فإنّ الروايات التي غلبت عليها الرؤية الواقعيَّة النقديّة سجلت تطوراً ملحوظاً إذا مـا قيست بمرحلة البـدايات ، وسيطرت الموضوعات السياسية على معظم النتـاج الروائي . في حين أنّ الروايات التي غلبت علٰيها الرؤية الواقعيّة الاشتراكيّة بقيت قليلة جداً . والملاحظ أنّ الروايات الواقعيّة التي كتبت بعد النكسة شهدت تطوراً فنّياً محلوظاً في الروايات الواقعيّة النقدية ، والواقعيّة الاشتراكيّـة ، غير أنّ لكل تيار سماته المميزة . ففي الوقت الذي استقطب موضوع نكسة حزيران وإنعكاساتها روايات الواقعيّـة النقديّة ، إستمر كتّـاب الـواقعيّة الاشتـراكية في تصوير صراع الطبقات ، وتركيز الضوء على طبقات السفح والإشادة ببطولاتها في التصدي للمستعمرين والاقطاعيين وحلفائهم . وإذا كان كتاب الواقعيّـة النقدية قد حققوا مزيداً من الاقبال على بعض أساليب السرد المعاصرة ، وحاول بعضهم التمرّد جزئياً على الحبكة التقليدية ، فإنّ معظم كتّـاب الواقعية الاشتراكيّـة أعرضوا عن توظيف مثل هذه الأساليب في رواياتهم بصورة فعالة .

---

(26) الفيومي (ابراهيم) الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، ص 127

وبعد يمكن القول أنّ الواقعيّـة الشامية تفردت بشخصيّـة مستقلة تميزها عن الواقعيّـة الأوروبية أو الواقعيّـة الاشتراكيّـة في روسيا وغيرها . وما حققته من تطور فني يعدُّ طفيفاً إذا ما قيس بما حققته الواقعيّـة في مصر مثلاً ، إذ لم يستطع أحدمن كتاب الواقعية الشامية أن يصل الى المستوى الذي حلّـق فيه نجيب محفوظ أو بلزاك أو غوركي أو غيرهم من أعلام الواقعيّـة . ولكي تسمو الواقعيّـة العربية الى مستوى الواقعيّـة الاشتراكية العالميّة ، لا بدَّ للأديب من الإلتزام الفكري ، أو الإنصهار الكلي في التجربة الاشتراكيّـة فكراً وتجربـة ومعاناة . فالرجل كما يقول حسين مروة « لو حبل وولد لكان تصويره لآلام المخاض أدق وأصدق » ، وهذا لم يتيسر له كما لم تتيسر التجربة الاشتراكية في العالم العربي ، وهذا قد يفسر بعض التقصير في هذا المجال .

الفصل الرابع

المذاهب الأدبية الحديثة

1 - البرناسية والفنّية

إضمحلت الرومنسية الأوروبية في أواسط القرن التاسع عشر الميلادي ، وقام على أنقاضها مذهبان أدبيان هما الواقعية وميدانها الأهم القصة والمسرحية ، والمذهب البرناسي ويتبعه مذهب الفن للفن وميدانها الشعر الغنائي .

إستقى المذهب البرناسي بعض مبادئه الرئيسية من الفلسفة المثالية الجمالية المتمثّلة بفلسفة أوغست كانت . وبعضها الآخر بالفلسفة الواقعية والتجربية التي كانت سائدة آنذاك . ففلسفة كانت تقوم على التمييز بين الجمال في ذاته والمنفعة ، وحكمها الجمالي يمتاز بخصائص عديدة منها : أنّ الجمال هو الذي يرتضيه الذوق دون إعتبار لأية منفعة ، أي أنّ المتعة الفنية لا تتحقق بأهمية الموضوع ، بخلاف اللذّة الحسّية التي تتطلب التملّك ، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يريد تحقيق موضوعه . فالرسام ، بوصفه فناناً ، يعجب بفاكهة ما أو بصورتها ، لكنه لا يشتهي أكلها أو بيعها . ومنها أنّ الجمال تقوّمه الأذواق المحسوسة دون حاجة الى أفكار عامة مجرّدة ، ومنها أيضاً نفي غائية الجمال ، أي أنّ كل شيء له غاية تُدرك أو يظن وجودها فيه الا الجمال ، فإننا نحس أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه . فإذا فكر عالم النبات أو التاجر أو المزارع في إنتاج فاكهة ما ، إنطلاقاً من قيمتها التجارية ، فإنّه لا يفكر حينذاك في قيمتها الجمالية . وعلى من يتوفر له الذوق الجمالي أن يعجب بالشيء الجمالي بعيداً عن الغاية والمنفعة . ومنها كذلك أن الحكم الجمالي ذاتي إبتداء ، موضوعي تصويراً ، أي من ناحية إشتراك ذوي الأذواق فيه ، دون حاجة الى أقيسة منطقية أو تجارب عملية ، لأنه صادر عن الوعي الجمالي . فإذا حكمنا بما يخالفه أنّبنا الضمير الجمالي ، كما يؤنبنا الضمير الخلقي لو خالفنا واجباً خلقياً . ونتيجة

لذلك يصبح الجميل موضوع متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة المحسة ، ولا بالمصلحة الخلقية ، وقد أثّرت هذه الفلسفة في دعوة البرناسيين الى استقلال الشعر عن كل غاية إجتماعية أو خلقية(1) .

وأما الفلسفة الوضعية والتجريبية ، فأخذ عنها البرناسيون أنّ المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأنّ العلوم التجريبية هي التي تمدّنا بالمعارف اليقينية ، وإنّ الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ ، إلّا بعكوفه الدائب على التجربة متخلياً عن أفكاره الذاتية . وإستتبع ذلك إستقلال الفن والعلم عن كل غاية نفعية أو خُلقية كما يرى « تين » . ومن هنا برزت دعوة البرناسيين الى الإئتلاف بين العلم والفن(2) .

ولكن ثمة أموراً يجب توافرها في المذهب الأدبي لكي يصبح برناسياً منها : الحرص على إستكمال النواحي الفنية للعمل الشعري ، وضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة في الشاعر البرناسي ليصبح عمله ذا أثر فكري وإنساني . ونتج عن ذلك أن قطع المذهب البرناسي الصلة مع « الدَّهْماء » ، وأبقاها حيّة مع الصفوة والحقيقة والعلم . فالبرناسيون أرادوا أن يوفّقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن ، وبين عنايتهم بالحقيقة والخصائص الجمالية ، فتعاظمت ثقة الكتّاب والنقاد بالعلم . فالعلم وحده قادر على أنْ يحلّ مشكلات الانسان . ونتيجة لتأثر البرناسيين بكل من « كانت » و« ميل » ، دعوا الى خروج الانسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الحقيقية .

ومن أهم كتاب هذه المدرسة « لو كونت دي ليل » الذي أبى أن يعرض حياته الخاصة ، بما فيها من أفراح وأحزان ، كما أبى أن يكون شعره وسيلة الى غاية متأثراً في ذلك بالديانة البوذية والفناء في النرفانا أي الكمال ، وهي حالة نفسية تحقّق للفرد الجنّة . وهذا لا يتحقق إلا بإماتة الرغبة في النفس ، وبالتالي إماتة الحياة ذاتها . لذلك فهو يغبط الموتى على ما أصابوه من نعيم في فنائهم . لأن بلوغ النرفانا لا يتحقق في نظره إلا بالتخلص من الرغبة والذكرى والشك . لذلك إرتد الى أساطير الشعوب البدائية ، فأنطق آلهتها وأبطالها محتفظاً لشعره بالموضوعية وعدم الذاتية . وتبعه في ذلك « تيو فيل جوتييه » ، لكنه لم يقف في فنه عند البرناسية التي تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصياتها ، بل إتّجه الى الفنية أو مذهب الفن للفن(3) .

---

(1) هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت 1962 ، ص 386

(2) المرجع نفسه ص 389

(3) مندور (محمد) . الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، لات . ص 113

ومن المفيد ذكره أنّ البرناسيين كانوا رومنسيين أول الأمر ، تحولوا عنها بعد أن ضاقوا ذرعاً « بالدهماء » ، سواد الشعب وعامة الناس ، وتوجهوا بفنهم الى الصفوة . ورغم ذلك نجد بقايا رومنسية أثرية شكلت عناصر البرناسية الأساسية مع إختلاف في النظرة الرؤيوية . إغتربوا بخيالهم كالرومنسيين ، لكن إغترابهم لم يكن هروباً من الواقع ، بل إغتراباً تاريخياً وعلمياً وتصويرياً . تمعّنوا في دراسة التاريخ في محاولة لدراسة الأجناس البشرية ودياناتهم وأساطيرها وحضاراتها . وصوروا المناظر الصامتة والمتحركة تصويراً موضوعياً بعيداً عن ذاتية الرومنسيين . والبرناسيون كالرومنسيين عناية بالصورة الشعرية ووحدتها العضوية التي تشكل روح الشعر ، لكن صورهم موضوعية بعيدة عن ذاتية الرومنسيين[1] .

والكلام على البرناسية يقودنا الى الكلام على الفنية أو مذهب الفن للفن وهو توأم البرناسية ، والواقع أنهما يكادان يعتبران مذهباً واحداً ، حتى أنّ كثيراً من النقاد والدارسين خلطوا بين المدلولين واعتبروهما إسمين لمسمى واحد . وذلك لأنهما يقومان على معارضة الرومنسية كونها مذهب الذاتية في الشعر ، بينما تقوم البرناسية والفنية على إعتبار الشعر فناً موضوعياً وغاية في ذاته ، لا وسيلة للتعبير عن الذات همه نحت الجمال أو خلقه ، وإستخراجه من مظاهر الجمال في الطبيعة ، أو خلعه على تلك المظاهر. ولقد تعرّضت البرناسية والفنّية للنقد والتعسف ، ولعل أقساه وأمرّه جاء من جانب الأخلاقيين الذين إتهموه بالاباحيّة ، والإشتراكيين الذين إتهموه بالبعد عن الناس ، وتحليقه فوق الأبراج العاجية . لكن الدّارس المتمعن لنتاج البرناسية والفنية يجد أنهما وخصوصاً الفنية أو مذهب الفن للفن الذي أثخنه المتعسفون تعسفاً . هذا المذهب لا يدعو الى الخروج على قواعد الأخلاق ، بل لا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الاطلاق . وأما في إتهامه بأنه توجه الى الخاصة دون غيرهم ، فإن المنتقدين أوقعوا أنفسهم بخطأ مماثل ، وهو أنهم توجهوا الى عامة الناس وحدهم ، وتجاهلوا حاجة طبقات المجتمع جميعاً الى القيم الجمالية[2] .

2 ـ الرمزية

لم تظهر الرمزية ، كمذهب أدبي ، إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لكن مبادءها الفلسفية ترجع الى مثالية أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ، ولا ترى فيها غير صور رموز الحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس . كما أنّ الرّمز يعتبر لوناً

---

(1) هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن ، ص 392

(2) مندور (محمد) الأدب ومذاهبه ص 115

من ألوان التعبير ، صاحب الإنسان منذ فجر حضارته ، فكانت الكتابة تعبيراً رمزياً ، حلّت به الحروف محل الرسوم ، وأصبحت رموزاً للمعاني . وكان الرمز عند العلماء وسيلة لتيسير الفكر وإختصار الجهد . كما كان عند اللاهوتيين باباً لإيضاح ما لا يُستطاع التعبير عنه بغيره ، أو صورة محسوسة لتمثيل اللامحسوس وتقريبه من الذهن .

ولقد استعمل الصوفيون الرمز وسيلة لاحفاء معانيهم عن عامة الناس ، وتهويل معتقداتهم في نظر الآخرين . فعبّروا عن حبهم ووجدهم بمعاني الغزل المألوفة وصوره الشائعة لعجزهم عن تصويره بغيرها . ولعبت الأخبار والحكايات دوراً هاماً في خلق الرموز الثابتة ، فأصبح للرمز معنى مستوحى من الطبيعة وأحوال الناس . فالفجر يرمز لبداية الحياة ، والغروب لنهايتها ، ومثله أوراق الخريف . وقد تأتي صورة الرمز معكوسة كما عند جبران حيث يرمز الفجر لنهاية العمر ، وبزوغ فجر الحياة الأبدية . كما أنّ اللون الأحمر يرمز الى العنف والفجيعة ، والأخضر للربيع والنضارة ، والكأس للسعي وراء المجهول ، والوعاء للخصب وخصوصاً عند المرأة .

والصورة الرمزية الواحدة قد توحي لشاعر ، ما لا توحيه لسواه ، أو قد يتبدل معناها بتبدل العصور والبيئات ، فصورة الليل مثلاً كانت عند القدماء ترمز الى معاني الضيق والألم ، فأصبحت عند جبران منبع الرفق والسكينة والالهام ، ومبعث الشعر والفن ، ورمزاً للحياة البشرية التي تعيش في الأسر مترقبة فجر المعرفة الحقيقية(1) . كما تُعبّر عن شيئين مختلفين في آن ، فالبحر قد يرمز الى الاضطراب والفوضى ، والى القوة الخارقة أو الروح الكلية التي تغمر الكون . وبالإضافة الى ذلك فالتعبير الرمزي مفرد وإجمالي في آن ، أي أنّه يتخذ شكل صورة رمزية مفردة وموزعة بين أجزاء القصيدة ، أو يشمل القصيدة بأجمعها . والرّمز الحقّ لا يمكن أن يُشرح شرحاً كاملاً ، فهو يبقى حياً ما دام حافلاً بالمعنى ، وإذا إستنفد المعنى أصبح متداولاً ميتاً ، كما في الوردة رمز الحبّ ، والحمامة وغصن الزيتون رمز السلام . ولكن الشاعر الخلّاق من إستطاع إحياء الرمز الميت بإضافة معانٍ جديدة لم تكن مطروقة من قبل .

شكل المذهب الرمزي ثورة على الواقعية والبرناسية ، فالرمزيّة تؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة خفيّة . وأنّ المشاهد الواقعية ليست إلّا ألواناً من الإيهام والتمويه ، وإنّ الذي ينشد الحقيقة عن طريق الإكتفاء بملاحظة الظاهر فقط ، فهو كمن غرّه السراب . والحقيقة البشرية في مفهومهم لا تتحقق إلا بإرهاف الحس ، وإمعان التأمل ، وإعمال

---

(1) غرّيب (روز) . تمهيد في النقد الحديث ، دار المكشوف ، بيروت ، 231 1971a

البصيرة ، والإستسلام لأحلام اليقظة[1] .

وتجدر الإشارة أنّ السمة البارزة للشعر الرمزي هي الإختزال وجعل الألفاظ تُلامس الفكرة ولا تصرّح بها . تستحضر جزئيات الأشياء في محاولة للتعبير عن حالتهم النفسية والاجتماعية . وملامسة الفكرة تعني الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية ، وبذلك يتحول الرمز الى صلة بين الذات والأشياء ، تتوالد المشاعر فيه من طريق الاثارة النفسية ، لا من طريق التسمية والتصريح . فالأديب الرمزي يتخلى عن الإفصاح والإيضاح ، ويكتفي بالإشارة والتلميح ، وهو في نزعته هذه أقرب الى الصوفية التي تأنس بما وراء المنظور أو عالم الحس ، لكنها صوفية إجتماعية تؤمن بمقدرة الإنسان على الخلق والإبداع الرمزي . فالرمزية لا تستخدم الشعر للتعبير عن معانٍ واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكتفي بالإيحاء النفسي والتصوير العام . وهي في مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل والموضوعية . والشاعر الرمزي لا يعبر عن حالته النفسية تعبيراً مباشراً ، بل يلجأ الى الخيال يقتنص بواسطته صوراً رمزية توحي بحالته النفسية ، وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من إنسجام أو تنافر أو تصادم .

والرمزية إتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال ، سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني الفعلية والمشاعر العاطفية ، بحيث ينبري الشاعر أو الفنان الى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط ، وهي التي تمسي وحدها لغة التعبير . ومعنى هذا طغيان عنصر الخيال على ما عداه كالفكرة والعقل اللذين يعملان في خدمة الرمز . فعوضاً عن أن يعبّر الشاعر أو الفنان عن غرضه بالفكرة المباشرة ، أي المعنى الفعلي التجريدي ، وبما يعادله من الصور التشبيهية ، فإنّ الفنان الرمزي يبحث عن الصورة الرمزية التي من شأنها أن تشير في النهاية الى الفكرة والعاطفة ، وبهذا يصبح للإيحاء الرمزي الحضور الأقوى بالنسبة لعنصري العقل والعاطفة . بيد أنّ العلاقة بين الرمز ومدلوله تبقى في المذهب الرمزي علاقة بين طرفين ظاهرين ، أو بين أطراف لا يستحيل اكتشاف العلائق بينها ، كما لا يستحيل إيجاد الرابط بين عمل كل من المخيلة والعاطفة والعقل ، مهما بالغ الشاعر الرمزي في التأكيد على الصورة الرمزية الموحية[2] .

والسبب الذي يدعو الشعراء الى التعبير الرمزي ، ليس رغبتهم في الغموض

---

(1) عتيق (عبد العزيز) . في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية بيروت ، 1971 ، ص 251

(2) عاصي (ميشال) الفن والأدب ، المكتب التجاري للطباعة والنشر ، بيروت ، 1970 ، ص 193

والإيهام أو العجز في الإفصاح ، بل مردّه الى إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية ، وإرجاعها الى عواملها الأوليةِ . وهم لو وفقوا في عملية التحليل يبقوا عاجزين عن تقديم فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة . وذلك لأنّ كل تركيب تتوالد فيه خصائص لا تتوافر في عناصره المكونة له ، وإنما تتوالد من عملية التركيب ، وبذلك يعلنون إفلاس العقل البشري ، وعدم قدرته على التحليل والفهم . لذلك يكتفون بالرمز الى الحالة النفسية التي يريدون التعبير عنها .

إستعمل الرمزيون اللغة في التعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة ، فخرجت اللغة عن كونها وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وأصبحت وسيلة للإيحاء . فوظيفة الأدب الأولى هي توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء أو المشاهد . فالأدب لا يسعى الى نقل المعاني والصور المحدودة ، وإنما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات الكاتب النفسية الى القارىء أو الإيحاء بها . وإذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والنفسي أضحت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير ، واستطاعت الحواس أن تولد دفعاً نفسياً موحداً . لذلك خالفوا الكلاسيكيين في تنسيق أجزاء الجملة ، فبالغوا في الاغراب والتفنن ، وفصلوا بين النعت والمنعوت ، والفعل وفاعله . كما تفننوا في ضروب التقفية والإيقاع ، لكنهم تأثروا بالانطباعيين وخصوصاً في وصفهم للأشياء كما تظهر للحواس ، وإبراز أثر الأنوار والظلال في الألوان والجو العام[1] .

وكما إستعملت الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل نحت الصور والأخيلة وممكنات اللغة . فإنها إتّخذت من الشعر الغنائي ذاته منهجاً أوسع من جزئيات الرموز والتغييرات ، وذلك بفضل الخيال الخلّاق الذي يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكنونات النفس وخواطرها . وهذا يعني أن الشاعر الرمزي يستخدم الأحداث التي تصوّرها في خياله ، وهي تكوّن هيكل القصة العام ، والإيحاء بالجو العام للقصيدة ، والعناصر اللغوية من موسيقى وتكرار مُلحٍ لألفاظ بعينها ، تكراراً يوحي بتردّد الذكرى وإلحاحها .

وموسيقى الشعر الرمزي تضعنا أمام مبادىء الرمزية ومنها سيولة الانغام التي نشأت من توثيق الصلة بين الشعر الرمزي والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب الى الدلالات اللغوية والنفسية . وبما أن الشعر الرمزي لا يُعلِّم ، ولا يُسمي الأشياء ، وإنما يوحي ويثير ، أضحت الموسيقى عنصراً أساسياً في جزئيات مبادئه الموحية ، ومنها الإفادة

---

(1) غريب (روز) تمهيد في النقد الحديث ص 234

من تراسل الحواس ، حيث تعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة تغني اللغة الشعرية . لهذا لجأ الرمزيون الى نقل صور العالم الخارجي وتوظيفها لتصوير مشاهد غريبة ، لا تستطيع دلالات اللغة التعبير عنها . ومنها أيضاً اللجوء الى الصور الشعرية الظليلة ، يتركونها غالباً تسبح في جو من الغموض والإيحاء . فأكثروا من الألفاظ المشعة الموحية والألوان الهاربة ، لذلك أولعوا بتقريب الصفات المتباعدة كالسكون المقمر ، والضوء الباكي ، والأسمال الفضّية ، والقمر الشرس ، والشمس المرّة المذاق وغير ذلك من التعابير المشعّة الموحية بألوان الإيحاءات النفسية[1] .

لكن الرمزية لا تقتصر على الناحية اللغوية ، ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته ، بل إمتدت الى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة ، تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته . وهذه التصورات تكون غالباً بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، بل ترمي الى تجسيم أفكار مجرّدة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أم أخلاقية . ولذلك فهي تبدو مصطنعة أو غير محتملة دون أن يضعف ذلك من قيمتها أو يذهب بصدقها[2] .

والشعر الرمزي ذاتي ، والذاتية هنا ليست كذاتية الرومنسيين ، بل لها معنى فلسفي ، أي البحث عن الخفايا النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية . والرمزيون كالبرناسيين لا يحفلون بالدهماء أو سواد الشعب ، بل يتوجهون الى الخاصة أو الصفوة ، لأنهم لا يتحدثون الى وطن أو مجتمع أو جيل ، بل الى أنفسهم[3] .

وعلى العموم فإن للرمزية ثلاثة إتجاهات : إتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه ، أو الوجود الذهني . وإتجاه باطني وهو السعي الى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي . وإتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس ، وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب[4] .

وأخيراً فالرمزيون هم أول من دعوا الى تحرير الشعر من الأوزان القديمة لتساير الموسيقى فيه دفقات الشعور ، فدعوا الى الشعر المطلق من إلتزام القافية ، والشعر الحر من

---

(1) هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن ص 402

(2) مندور (محمد) الأدب ومذاهبه 117 -135

(3) هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن ص 398

(4) مندور (محمد) ، الأدب ومذاهبه ص 120

الوزن والقافية . وفي داخل قصيدتهم الواحدة تتنوع موسيقى الوزن بحسب تنوع المشاعر وخلجات النفس ، فتطابق الشعور مع الموسيقى هو ما يؤلف وحدة القصيدة . والرمزيون يكرهون اللهجة الخطابية بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل ، لأنها تنافي التعمق في تصوير المعاني النفسية الخبيئة في حنايا النفس ، ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً في الصورة الرمزية ، وفيها يختلط الشعور باللاشعور ، وعالم الأشباح والأرواح بعالم النفس في محاولة للإيحاء بمعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء[1] .

3 ـ السريالية

سقطت المبادىء والأفكار التي كانت سائدة قبل الحرب العالمية الأولى ، فخاب ظن الناس في كل ما كان سائداً من قيم مأثورة ونظريات ثابتة ، والتمسوا في مواجهة حياتهم وعلاج مشكلاتهم الاجتماعية مبادىء وفلسفات جديدة . فنشأت نزعة جارفة تدعو الى التحلل من الأخلاق ، وتحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية . وأكثر من ذلك لإشباع الغرائز والرغبات إشباعاً حراً لا يخضع لأي قيد ، ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة ، بل إمتدت الى الفن والأدب ، مما أدى إلى ظهور السريالية أو مذهب ما فوق الواقع أو ما وراء الواقع أو المذهب الذي يستند الى اللاوعي .

والمذهب السريالي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية ، زاعماً أنّ فوق هذا الواقع أو خلفه واقع أقوى فاعلية وأعظم إتساعاً ، وهو واقع اللاوعي المكبوت داخل النفس البشرية . ولقد بني السرياليون مذهبهم على أساس أن يعبر الفنان عن عقله الباطن دون تحفظ ، غير مبالٍ بما سيكون . فلا إعتبار لما كان متواضعاً عليه من قبل للتمييز بين خطأ وصواب ، بين حلم ويقظة ، بين عقل وجنون . ولا قيمة لما كان متفقاً عليه من التسلسل والتواصل والتناسق في إخراج العمل الأدبي أو الفني ، فيكفي أن يتصيد القاص أو الفنان خواطره تصيداً وهي تحوم حول موضوعه . ويكفي أن يبهر المصور العين بومضة من الجمال في مظهر من مظاهر اللون ، دون أن يخضع كلاهما لقيود أو حدود . حسبهما أن ينطلقا إلى أبعد آفاق الحرية تعبيراً عما إستكنّ في اللاشعور أو العقل الباطن من رغبات لم تتحقق ، أو مخاوف هزت كيان النفس ، أو آمال لم يسمح لها النظام وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق .

وإنطلاقاً من الإيحاء والإشارة التي آمن بها السرياليون ، لم يحفلوا كثيراً بوضع خاتمة لمسرحية أو قصة ، وإنما تركوا للمشاهد أو القارىء مهمة تصوّر الخاتمة التي يريد ، والتي

---

(1) هلال (محمد غنيمي) الأدب المقارن 403

ترسمها له قواه النفسية المُثارة أو المطلقة من كبتها . وآمنوا أيضاً بأن المقاطع والأوزان في الشعر ، وأوضاع الجملة وأساليبها في النثر الفني ، مظهر من مظاهر الصنعة يعترض طريق الخلق الفني ، ويقتل إحساس الفنان الخلاق . لذلك يجب أن يعبر السريالي عما إختلج في أعماقه ولا وعيه بحرارة وعفوية(1) .

تمرّد السرياليون إذاً على الأفكار والمبادىء التي كانت سائدة في عصرهم ، تمرّدوا على العالم الخارجي بجميع أوضاعه ، وإرتدوا الى ذواتهم الداخلية ينشدون في أعماقها مادّة شعرهم ، ويعبرون عنها تعبيراً أوتوماتيكياً عفوياً، حراً من رقابة المنطق ، متفلتاً من كل قاعدة خلقية أو جمالية . فكان نتاجهم يبدو حيناً غامضاً ، وحيناً آخر واضحاً . لكنه يمتاز في الحالتين باغرابه ومخالفته كل قياس ، ويجمع بين المتناقضات لأن أصحابه لا يقرّون بالتناقض ولا يجدون فرقاً بين الحلم واليقظة ، بين الماضي والحاضر ، بين الرفيع والوضيع ، وبين الحياة والموت .

وإذا كانت الرمزية تنشد الفن الجمالي المثالي ، فإنّ السريالية كحركة متطرفة خرجت من إهاب الرمزية ، لكنها إحتقرت الجمال ووسائله من تنسيق وإيقاع ، وركزت هدفها على تحرير الانسان ، وإطلاق ذاته الخفية .

فمن مظاهر تحرر السرياليين إستعمال التعبير العفوي الأوتوماتيكي الذي يعتمد على العادة والغريزة ، أو على الهذيان والسكر. ومنها الصراحة الجنسية المتطرفة ، والمغالاة التي لا تعرف الحدود . ومن مظاهر ثورتهم على الواقع تفتيت الصورة وجعلها أشلاء مبعثرة ، فعبروا مثلاً عن الجسم الانساني بيدٍ وعظمةٍ وجمجمة ، وصوروا الوجه أخضر اللون ، أو بعين واحدة ، والرأس قد برز منه الدماغ . فتركت الحركة السريالية أثرها على الشعر الذي إتخذ من الحياة موقف إحتجاج ورفض ورغبة في الهدم والتبديل . فرفضهم للواقع والمعقول يقترن بالحماسة والإيمان الساذج بأنّ الفن سحر يستطيع إحراق العالم القديم وبناء كون جديد ، في حين كان أساس الرفض الوجودي التجربة الحيّة والواقع المرير مقترناً بالقلق والسعي ، رغم اليأس والعبث ، لاثبات حرية الفرد ومسؤوليته إزاء الآخرين(2) .

فالمذهب السريالي تجاوز دور الادراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية ، وتخطى دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الأشياء لترتكز فقط على عامل المخيلة وحدها ، وتصعد دورها الى أعلى ذروة من التصور الذهني اللاواعي والمجرّد عن ملابسات العقلانية

(1) عتيق (عبد العزيز) . في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1971 ، ص 253

(2) غريب (روز) تمهيد في النقد الحديث ، دار المكشوف ، بيروت ، 1971 ، ص 311-313

والإدراك الشعوري الطبيعي ، لتجسد في الفن والأدب حقيقة الذات الانسانية في أخص حالاتها ، إبتعاداً عن إطار العقل الواعي والشعور بالأشياء الموضوعية وظواهرها وأشكالها وأحجامها ، كما تعودت حواسنا أن تدركها في حكـم العادة . ومعنى ذلك أنّ عنصر المخيلة الحرة الدينامية ، أضحت وحدها دون سواها قوام الابداع في المذهب السريالي[1] .

ومع ما يتسم به هذا المذهب من التطرف في إستيحاء العقل الباطن أو اللاواعي ، فإنه استطاع أن يقدم الى عالم الفن والأدب وجهة نظر جديدة ، يتحرر بها من طرائق العقل الواعي في التعبير ، ومن سطحيته في التفكير ، وأن يتمتع بالذخيـرة الكامنـة في العقل الباطن .

ومن المفيد ذكره أن بعض النقاد لا يعدون السيريالية بين عـداد المذاهب الأدبيـة والفنية ، على أساس أنه لم يضع أصولاً وقواعد أدبية أو فنية ، وإنما كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ، ومحاولة تسجيلها في الأدب والفن ، دون تقيد بأصل أو قاعدة ، ولعل ذلك هو الأصل فيه ، أي عدم التقيد بأصول أو قواعد ، لأنه قام على إنكار ورفض كل ما سبقه من المذاهب الأدبية التي بُنيت على قواعد وأصول[2] .

---

(1) عاصي (ميشال) . الفن والأدب ، المكتب التجاري للطباعة والنشر ، بيروت ، 1970 م ، ص 193

(2) عتيق (عبد العزيز) في النقد الأدبي ، ص 256

الخاتمة

ما زلنا طلاباً وسنبقى ، شعارٌ جعلناه سميرٌ لنا ومرافقاً في رحلتنا الأدبية . نردده وكلنا ثقة بأنّ الإنسان ينهل المعرفة من أفواه الناس وتجاربهم ومعاناتهم ، عامتهم وأمييهم ، بله خاصتهم ومثقفيهم ونقادهم . فنحن ندرك أهمية النقد في عملية التصويب المجتمعيّة والأدبيّة بالتحديد . فالعمل الأدبي لن يستقيم ويسمو إذا لم يكن النّاقد للأديب والمفكر بالمرصاد . فالنّاقد الباني من صَدَقَكَ لا من صَدَّقك ، من نقد لك أو عليك إيجاباً أو سلباً بمنهجية واعية وعلم وإدراك . فمن ينقد عليك ، هو كمن يؤلف معك خطّةً درج عليها كل من أخذ قضية الفكر من أنحائه ، بقداسة . وفي القداسة تجرد وسمو وتبتّل لعله العبادة ، فيكون من يبحث كمن يصلّي ، كلاهما يستهدف الجوهر الحق ، متخطياً أليه ما إعترض من حوائل الأشياء . ونرجو أن لا يظنن أحدٌ ، أننا نخشى النقد أو نخافه ، بل نرحب به كي نسير بالرحلة الى الكمال المرجو .

نقول ذلك ، ونحن ندرك أنّ سهام النقد قد توجّه أولاً الى عنوان الكتاب ، فقد يكون الأصح أن يكون : دراسات في أنواع ومدارس أدبية ، أو ما شابه ، ليتسق مع تسمية مقرر يُعطى في الجامعة اللبنانية ، وبعض الجامعات العربيّة ، لطلاب كلية الآداب . لكننا آثرنا العنوان الموضوع ، وعذرنا تسمية الكلّ باسم الجزء . فكثيراً ما يكون الجزء معبراً عن الكل ، أو جنيناً حيّاً له . فالدراما شغلت الجزء الأكبر من الكتاب ، وإذا شئت ، غطّت صفحاته جميعاً . ففي القسم الأول : الملاحم ، تجد الدراما . وفي القسم الثالث : المدارس الأدبية ، تجد الدراما أيضاً . بالإضافة الى القسم الثاني وعنوانه أصلاً الدراما . فلا غضاضة إذاً أن تكون التسمية الدراما ومذاهب الأدب ، ولا سيما أنّ الملاحم تمثل الأجنّة الحيّة للمسرح الدرامي .

وسهام النقد قد توجه أيضاً الى ما قد يظنه القارىء تكراراً ، وأعني بالتحديد ، كلامنا على الدراما في القسمين الثاني والثالث . وما قد يظن تكراراً ليس إلا دراسة من زاوية ثانية فالدراسة في القسم الثاني كانت مقتصرة على النتاج الدرامي المسرحي منذ أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس ، مروراً بأرسطو وشكسبير وغيرهم ، وصولاً الى إيسن وبريشت. وفي القسم الثالث توسعنا في القول على نتاج الشعراء والأدباء وأحياناً النقاد ، سواء في ذلك الدراما الكلاسيكية أو الرومنسية أو الواقعية وغيرها من مذاهب الأدب . مبتعدين ما وسعنا الجهد عن التكرار الممل أو الإختصار المخل .

والاعتراض الثالث قد يُثار حول خلّو الكتاب من مفردات غير عربية ، في المتن والحواشي والمراجع على السواء . وهذا الاعتراض يبدو منطقياً أيضاً ، خصوصاً وأن الكتاب وُضع أصلاً للإستعمال الأكاديمي ، بالإضافة الى أنّه يتطرق بل يتناول موضوعات ذات منشىء أجنبي صرف . ولا يعقل مع هذا أننا كنا بعيدين عن المظانّ وأُمّاتِ الكتب في بعض لغاتها الأصلية وخصوصاً الحيّة منها .

ورغم شعورنا بالمهابة أمام هذا الأمر فإننا حذفنا طوعاً وإختياراً ، كل حرف غير عربي تقريباً في الكتاب جميعاً ، لسبب يبدو في نظرنا أكثر منطقية ، فالكتاب تطرّق الى لغات أو مفردات في لغات كثيرة منها : البابليّة ، والفينيقية ، والاغريقية ، واليونانية ، والهندية ، بالإضافة الى الإيطالية والألمانية والفرنسية والإنكليزية وغيرها . فيصبح من الواجب عند إثباتِ أي حرف في لغة أجنبية ما ، إثبات غيره ، مما قد يحيل الكتاب الى قاموس متعدد اللغات . فضلاً على أنّه ليس في مستطاع الفرد تحصيلاً وعمراً ، فإنه يُدخل الطالب في متاهات تبعده عن الغاية التي وضع لأجلها الكتاب .

وبعد ، ليس لنا إلا أن نكرر ما قاله مُلّا كاتب جلبي : « لا يُخفى عليك أنّ التعقيب على الكتب ، ولا سيما المبسوط منها سهلٌ بالنسبة الى تأليفها وترصيفها » . أو مع ما قرّره العماد الأصفهاني : « إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه ، إلا قال في غده ، لو غُيِّر هذا لكان أحسن ، ولو زِيْدَ كذا لكان يستحسن ، وهذا من أعظم العِبَر ، وهو دليلٌ على إستيلاء النقص في جملة البشر » .

نموذج من الشعر الكلاسيكي

من قصيدة « الرحلة الى الأندلس » لأحمد شوقي يعارض فيها قصيدة « ايوان كسرى » للبحتري

مـن (لحـمـراءَ) جُـلِّـلَتْ بـغُـبـارِ الـ ... ـدّهـرِ كـالجُـرح بـين بُرْءٍ ونُـكسِ
كَسنـا البـرقِ لـو محـا الضـوءُ لحـظاً ... لمحـتـهـا الـعـيـونُ مـن طُـولِ قَبْس
حصْنُ (غـرنـاطـة) ودارُ بني (الأحـ ... ـمرِ) من غـافـلٍ ويقـظانَ نَـدْس
جَـلَّلَ الـثـلجُ دونَها رأسَ (شِيـري) ... فـبـدا مـنـه في عـصـائـبَ بـرس
سَـرْمَـدٌ شَـيْـبُـهُ ، ولم أرَ شَـيـبـاً ... قـبـلَه يُـرجـيء الـبـقـاءَ ويُـنْسي
مَـشتِ الحـادثـاتُ في غُـرَفِ (الحـمـ ... ـراءِ) مَشْيَ الـنَّـعـيِّ في دارِ عُـرس
هَـتَكَـتْ عِـزَّةَ الحـجابِ وَفَـضَّـت ... سُـدَّةَ الـبـاب مـن سـمـيرٍ وأنس
عَـرَصـاتٌ تخـلَّت الخَـيـلُ عـنهـا ... واسـتـراحت مـن احـتـراسٍ وَعَـسّ
وَمَـغَـانٍ عـلى الـليـالي وِضـاءٌ ... لم تجـد لـلعَشيِّ تَـكـرارَ مَسّ
لا تـرى غـيرَ وافـديـن عَـلى الـتا ... ريـخ سـاعِـينَ في خـشـوعٍ وَنَكْسِ
نَـقَّلوا الـطرفَ في نـضـارَةِ آسٍ ... مـن نـقـوشٍ وفي عُـصـارةِ وَرْس
وقِـبـابٍ مـن لازَوَرْدٍ وتِبـرٍ ... كـالـرُّبى الشُّـمِّ بـين ظـلٍّ وشـمس
وخـطوطٍ تـكـفَّـلَتْ لـلمـعـاني ... ولَألـفـاظـهـا بـأزيـنَ لُـبْـس
وتـرى مجـلسَ الـسـبـاع خَـلاءً ... مُـقْـفِـرِ الـقـاعِ مـن ظـبـاءٍ وخـنس
لا (الـثُّريَّـا) ولا جـواري الـثـريـا ... يـتـنـزَّلْـنَ فِـيـه أقـمـارَ أُنسِ

مـرمـر قـامـت الأسـودُ عـليـه كَلّـة الـظُّفـرِ لَـيِّنَـاتِ المَـجَسِّ
تـنـثرُ المـاءَ في الحـيـاض جُمـانـاً يَـتـنـزَّى عـلى تـرائبَ مُـلْسِ
آخرَ الـعـهـدِ بـالجـزيـرةَ كـانـت بعـد عَـرك من الـزمـان وضَـرس
فتـراهـا : تـقـولَ : رايـةُ جـيشٍ بـادَ بـالأمس بـين أسرٍ وَحَـسِّ
ومـفـاتـيـحُـهـا مـقـاليـدُ مُـلـكٍ بـاعـهـا الـوارثُ المُضِـيـعُ بِبَـخس
خـرج الـقـومُ في كـتـائـبَ صُـمٍّ عن حفـاظ كمـوكب الـدَّفن خُـرْس
ركـبـوا بـالـبـحـار نَـعْـشاً وكـانـت تحت آبائـهـم هـي الـعـرش أمس
رُبَّ بـانٍ لهـادمٍ وَجَمُـوعٍ لِمُـشِـتٍ ومُحْـسِـنٍ لِمُـخِسِّ
إمـرةُ الـنّـاس هِمَّـةٌ لا تَـأتّى لجـبـانٍ ولا تَـسَـنَّى لجبـس
وإذا مـا أصـابَ بـنـيـانَ قـومٍ وهـيُ خُـلْقٍ فـإنـه وهـيُ أُسِّ

شوقي (أحمد) . الديوان ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لا . ت ، ج 2 ، ص 44

نموذج من الشعر الرومنسي

لن أرمي به

لم أزلْ أسحبُ قيديَ مُتْعباً ... وجراحي لم تزلْ تشتُم قيدِي
أنا أقبلتُ عليه راضياً .. ... بعدما غيَّبتُ في عينيكِ رُشدِي
كم تغاضيتُ حياءً ، كُلَّما ... أومأتْ لي من كُوى الإشْفاق أيدِ
كلُّ أهوائِك كانت بدعةً ... من غواياتٍ ، عنيداتِ التحدِّي
أخذتْ من كبريائي ما اشتهت ... وَتَلَهَّتْ بتباريحي وَوَجْدِي
فانطوى .. في غيهبِ النسيانِ ذكري ... وانتهى في ذُلَّة الغُفْرانِ حِقْدِي !
وجَفاني كُل أترابي ، فما ... حَفِظُوا ودِّي ، ولا أوْفُوا بعهدي
ما تبقَّى .. غيرُ هذا القيدِ لي ... في بقايا اللّيل ... من همّ وسُهدِ
إنّه عُمرِي ... فلن أرمي به ... لا أطيق السيرَ في الوَحْشة .. وحدي !!

أبو ريشة (عمر) الديوان دار العودة العودة بيروت 1981 ص 231

نموذج آخر من الشعر الرومنسي

لإيليا أبو ماضي

المساء

١ ـ السُّحْبُ تركضُ في الفضاء الرَّحبِ ركْضَ الخائِفينْ
والشَّمسُ تبدو خَلفَها صفراءَ عاصبةَ الجبين
والبحرُ ساجٍ صامِتٌ فيهِ خشوعُ الزاهدين
لكنَّما عيناكِ باهِتَتان في الأُفق البعيد

سلمى . . بماذا تفْكرِين ؟
سلمى . . بماذا تحلمين ؟

2 ـ أرأيتِ أحلامَ الطفولة تختفي خلفَ التّخوم
أم أبصرَتْ عيناكِ أشباحَ الكُهولةِ في الغيومْ
أم خفْتِ أنْ يأتيَ الدُّجى الجاني ولا تأتي النّجوم
أنا لا أرى ما تَلْمحين من المشاهدِ إنّما

أظلالُها في ناظرَيْكِ
تَنِمُّ يا سلمى عليكِ

3 ـ هذي الهواجسُ لم تكن مرسومةً في مُقلتَيكِ
فلقد رأيتُكِ في الضُحى ورأيتُه في وَجْنَتَيكِ
لكنْ وَجدتُكِ في المساءِ وضعتِ رأسَكِ في يديكِ
وجلستِ في عينيكِ ألغازٌ وفي النفس إكتئابْ

مثلَ إكتئابِ الشارِدين
سلمى . . بماذا تَفكرِين ؟

4 ـ بالأرض كيفَ هَوَتْ عروشُ النورِ عن هَضَباتِها
أم بالمروجِ الخُضْرِ سادَ الصمتُ في جَنباتِها
أم بالعصافيرِ التي تعدُو الى وُكُناتِها
أم بالمسا ؟ إنَّ المسا يُخفي المدائنَ والقرى

والكوخَ والصرحَ المَكين
والشوكَ مِثلَ الياسَمِين

5 ـ لا فَرْقَ عند الليلِ بين النَّهرِ والمُسْتَنْقَعِ
يُخفي إبتساماتِ الطَّروبِ كأدمعِ المتوجِّعِ
إنَّ الجمالَ يغيبُ قبلَ القُبحِ تحت البُرقُعِ
لكنْ لماذا تجزَعين على النهارِ ؟ وللدُّجَى

أحلامُه ورغائِبُهْ
وسماؤه وكواكِبُهْ

6 ـ فاصغي الى صوتِ الجداولِ جارياتٍ في السفوحْ
واستَنْشقي الأزهارَ في الجَنَّـاتِ ما دامت تفوحْ
وتمتّـعي بالشُّهبِ في الأفلاكِ ما دامتْ تَلوحْ
من قبلِ أن يأتي زمانٌ كالضَّـبَابِ أو الدُّخــانْ

لا تُبصرينَ به الغَديرْ
ولا يَلَذُّ لك الخَريرِ

7 ـ مَاتَ النَّهارُ ابنُ الصباحِ فلا تقولي : كيف ماتْ ؟
إنَّ التأمّـلَ في الحياةِ يَزيدُ آلامَ الحياةْ
فدعي الكآبَةَ والأسى . واسترجعي مَرَحَ الفتاةْ
قد كان وجهُكِ في الضُّحى مثلَ الضُّحى متهلِّلا

فيه البشاشةُ والبهاءْ
ليَكُنْ كذلك في المساءْ

نموذج من الشعر الواقعي

مرثية إمرأة لا قيمة لها

ذَهَبَتْ ولم يَشْحَبْ لها خَدٌ ولم ترجفْ شفاهُ
لم تَسْمَعْ الأبوابُ قِصَّـةَ موتِها تُرْوَى وتُرْوَى
لم ترتفعْ أستارُ نافذةٍ تَسيلُ أسىً وشَجْوَا
لِتُتَابعَ التابوتَ بالتحديقِ حتى لا تراهُ
إلاَّ بقيَّـةَ هيكلٍ في الدّرب تُرْعِشُهُ الذِّكَرْ
نَبأٌ تعثّـرَ في الدّروبِ فلم يجدْ مأوىً صَداهُ
فأوى الى النّسيان في بعضِ الحُفَرْ
يرثي كآبته القمرْ .

والليلُ أسلمَ نفسَهُ دون إهتمامٍ ، للصَّباحْ
وأتى الضّياءُ بصوتِ بائعةِ الحليبِ وبالصِّيـامْ ،
بمُوَاءِ قُطٍ جائعٍ لم تبقَ منه سوى عِظامْ ،
بمُشاجراتِ البائعينَ ، وبالمرارةِ والكِفاحْ ،
بتراشُقِ الصِّبيانِ بالأحجارِ في عَرْضِ الطَّريقْ ،
بمساربِ الماءِ الملوَّثِ في الأزقَّـةِ ، بالرِّياحْ ،
تَلْهو بأبوابِ السّـطوحِ بلا رفيقْ
في شبهِ نسيانٍ عميقْ .

نازك الملائكة

1952/7/9

الملائكة (نازك) . الديوان ، دار العودة ، بيروت ، 1971 م ، المجلد الثاني ص 275

نموذج من الشعر البرناسي

اسم الحبيب

إذا لفظتُ آسمَكَ الغالي آرتوتْ شفتيٌ   وكنتُ أحسبُها في الماء ما آرتوتِ
يَطِيبُ باسمكَ ريقي في مدار فمي ،   ويستقرُّ لساني فوق سُكَّرةِ
وكم تذوَّقْتُ بعد اللّفظ ، أحْرُفَهُ ،   كأنها ما مضت ، من بعد أن مضتِ
حرفٌ من آسمكَ أشهى لَذَّةً، وشذاً،   في سُرحة الحُبِّ ، من ريح مُعطَّرةِ

نخلة (أمين) ..الديوان الجديد ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1962 م ، ص 41

نموذج آخر من الشعر البرناسي

بي المحبوبة السمـراء

بيّ المـحـبـوبَـة الـسـمـراءَ يـا بُـنَّ الـيـمـانـيـنـا
فـمُ الإبـريقِ ، أم فـمـهـا ؟ أضـاعَ الـرأيَ سـاقـيـنـا

وفَـتُّ المِـسْـكِ بـالـكـفـين ، أم جَـرَّتْ فـسـاتـيـنـا ؟
وشَهْـرُ النـورِ، والبُستـانِ، أم حـلَّتْ بـوادِيـنـا ،

بـروحي مِعْطَفُ الـدِّيباجِ ، والـديـبـاجُ ، والـلـيـنـا ،
ومـا مَـسَّـت بـطائِـنُـهُ ، ومـا دارت بـه حـيـنـا

ومـا يُخْـفـيـه مـن كُـتُـبٍ ، ولا يُخْـفـي الـعـنـاويـنـا
ومـا في طـاعـةِ الأزرارِ مـن حـكـم جـرى فـيـنـا ،

ومـا الـصَّـدر مـن أثـمـار وشيٍ ، كُـنَّ يـهـويـنـا ،
عـنـاقـيـدُ ، ودحـرجـةٌ فـيـا عـنـبـاً ، ويـا تـيـنـا

نخلة (أمين) الديوان الجديد ، منشورات دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1962 ، ص 51

نموذج من الشعر الرمزي

الزيارة

لو كنتِ ناصعةَ الجبينْ ... هيهات تنقُضُني الزيارةْ
بِنا روعةُ اللفظِ المبينْ ... السحرُ من وحي العبارةْ
ظِلٌّ على وهج الحنين ... رسمتْهُ معجزةُ الإشارةْ
خَطٌّ تساقطْ كالحزين ... أرخى على العزمِ إنكسارةْ
ماذا بوجدِ المُحصِنين ... صَوتٌ شَجٍ خلف الستارةْ
غَيَّبْتِ في العجبِ الدفين ... معنىً براءتُه البكارةْ
دُرّاً يفوت الناظمين ... ونهضتِ تهديني بحارةْ
خطوات وسواس رزين ... وَهْبٌ تُعمِّيه الطهارةْ

فارس (بشر) مجلة المقتطف ، سنة 1944 م عدد أيار ص 427

نموذج من الشعر السريالي
أو الرمزي الملتزم
النهر والموت

بُوَيْب . .
بُوَيْب
أجراسُ بُرجٍ ضاعَ في قَـرارةِ البَحَرْ
ألماءُ في الجرار ، والغُروبُ في الشَّجرْ
وَتَنْضَـحُ الجرارُ أجراساً من المطرْ
بَلُّـورُها يذوبُ في أنينْ
بُوَيْب . . يا بُوَيْبْ ! . ،
فَيَدْلَهِمُّ في دمي حَنينْ
إليكَ يا بُوَيْبْ ،
يا نهريَ الحزينَ كالمطرْ
أودُّ لو عَدَوْتُ في الظَّلامْ
أشُدُّ قبضتيَّ تحملان شوقَ عامْ
في كلِّ إصبعٍ ، كأنّي أحملُ النُّذُورْ
إليكَ ، من قمحٍ ومن زهورْ
أودُّ لو أُطِلُّ من أسِرَّةِ التّـلالْ
لألمحَ القمرْ
يخوضُ بين ضفتيكَ ، يزرعُ الظِّـلالْ
ويملأ السِّـلالْ
بالماءِ والأسمـاكِ والزَّهَرْ
أودُّ لو أخوضَ فيكَ ، أتبعُ القمرْ
وأسمعُ الحصى يَصلُّ منك في القَرارْ
صَليلَ آلافِ العصافيرِ على الشَّجرْ

أغابةٌ من الدّموعِ أنتَ أم نَهَرْ ؟
والسَّمكُ الساهِرُ ، هَلْ ينامُ في السَّحَرْ ؟
وهذه النجومُ ، هل تظلُّ في انتظارْ
تُطْعِمُ بالحرير آلافاً من الإبَرْ ؟
وأنتَ يا بُوَيْبْ . . .
أودُّ لو غرِقْتُ فيكَ ، ألْقِطُ المَحارْ
أشيدُ منه دَارْ
يُضيءُ فيها خُضْرَةَ المياهِ والشَّجَر
ما تَنضحُ النجومُ والقَمَرْ ،
وأغتذي فيك مع الجَزْرِ الى البَحَرْ !
فالموتُ عالمٌ غريبٌ يفتُنَ الصِّغـارْ ،
وبابُه الخفي كان فيكَ يا بُوَيْبْ
بُوَيْب . . . يا بُوَيْبْ ،
عُشـرونَ قد مَضينَ ، كالدُّهـورِ كلُّ عامْ .
واليومُ ، حين يُطبِـقُ الظّـلامْ
وأسْتَقِـرُّ في السرير دون أن أنَامْ
وأرهِـفُ الضمير : دوحةً الى السَّـحَرْ
مرهفةَ الغصونِ والطيورِ والثَمَـرْ
أُحِسُّ بالدِّماءِ والدموعِ ، كَالمَطَرْ
يَنْضَحُهُنَّ العالمُ الحزينْ :
أجراسُ موتى في عروقي تُرعِشُ الرَّنينْ
فَيَدْلَهِمُّ في دمي حنينْ
الى رصاصةٍ يشقُّ ثلجُها الزُّؤامْ
أعماقَ صدري ، كالجحيمُ يُشعِلُ العظام
أودُّ لو عدوتُ أعضِـدُ المكافحينْ
أشدُّ قبضتيَّ ثم أصفعُ القَدَرْ
أودُّ لو غرقتُ في دمي الى القرار ،
لأحملَ العِبْءَ مع البشـرْ
وأبعثَ الحيـاةَ ، إنَّ موتيَ إنتصارْ !

السياب بدر شاكر ديوان ، دار العودة بيروت 1971 ص 452

المراجع

2 ـ الكتب

1 ـ أبن المعتز (أبو عباس) البديع ، دار المسيرة ، بيروت 1978

2 ـ أبو حاقة (أحمد) . فن الشعر الملحمي ، دار المشرق ، بيروت 1960

3 ـ أبو شبكة (الياس) . روابط الفكر والروح بين العرب والافرنجة ، دار المكشوف ، بيروت 1943

4 ـ أحمد (فوزي فهمي) . المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ، 1967

5 ـ إدريس (سهيل) . محاضرات عن القصة في لبنان ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، 1957

6 ـ أرفون (هنري) . الجمالية الماركسية ، ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1982

7 ـ إسماعيل (عز الدين) . الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1958

8 ـ أرسطو فن الشعر ، ترجمة إحسان عباس ، لات ، دار الفكر العربي ، القاهرة .

9 ـ الأيوبي (ياسين) . مذاهب الأدب : معالم وانعكاسات ، دار الشمال ، طرابلس ، 1980

10 ـ باقر (طه) . ملحمة جلجامش ، وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، العراق ، 1971

11 ـ بدر (عبد المحسن) . تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963

12 ـ بدر (عبد المحسن) . الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ، دار التنوير ، بيروت 1985

13 ـ بدير (حلمي) . الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981
14 ـ بستاني (سليمان) إلياذة هوميروس ، مطبعة الهلال ، القاهرة ، 1904 م
15 ـ البستاني (وديع) . المهبراته : الملحمة الهندوية ، دار الأحد ، بيروت 1952 م
16 ـ ترحيني (فايز) الشيخ عبد الله العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1985
17 ـ تليمة (عبد المنعم) مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت 1979
18 ـ تيغيم (فيليب فان) . المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، 1983
19 ـ الجمحي (محمد بن سلام) . طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين ، دار بيروت ، 1956
20 ـ حاوي (إيليا) . شكسبير ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1980
21 ـ حاوي (إيليا) . الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1983
22 ـ حقي (يحيى) فجر القصة الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975
23 ـ الحلوي (حسيب) . الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، لا . م . ، حلب ، 1952
24 ـ خفاجة (محمد صقر) . النقد الأدبي عند اليونان من هوميروس الى أفلاطون ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة 1956
25 ـ خضر (عباس) .الواقعية في الأدب ، وزارة الثقافة والارشاد ، مديرية الثقافة العامة ، دار الجمهورية ، بغداد ، 1967
26 ـ الدينوري (ابن قتيبة) . الشعر والشعراء ، دار الكتب ، مصر ، 1962
27 ـ رشدي (رشاد) . نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، دار العودة ، بيروت ، 1975
28 ـ رضا (حسين رامز) . الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1982
29 ـ رونالد (جراي) . بريخت ، ترجمة نسيم مجلى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972
30 ـ ستانلي (هايمن) . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة، بيروت ، 1978 م
31 ـ السحرتي (مصطفى عبد اللطيف) . الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف ، مصر ، 1948
32 ـ سعادة (صفية) . أوغاريت ، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر ، بيروت ، 1982 م .

33 ـ سعيد (إدوارد) . الإستشراق ، ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1982 م .
34 ـ سوريو (إتيان) . الجمالية عبر العصور ، ترجمة ميشال عاصي ، منشورات عويدات ، 1982 م
35 ـ شكسبير (وليم) . عطيل ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1980
36 ـ صليبا (جميل) . الإتجاهات الفكرية في بلاد الشام ، معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة ، 1958
37 ـ ضيف (شوقي) . الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة 1946
38 ـ عاصي (ميشال). الفن والأدب ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 1970
39 ـ العاني (يوسف) التجربة المسرحية ، دار الفارابي ، بيروت 1971
40 ـ عباس (إحسان) . فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، 1959
41 ـ عبود (حنا) . بريخت ومسرح اللامعقول : مسرح الدوائر المغلقة 1978
42 ـ عبود (مارون) . رواد النهضة الحديثة ، دار الثقافة ، بيروت 1970
43 ـ عتيق (عبد العزيز) . في النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1971
44 ـ العلايلي (عبد الله) . إني أتهم : الحياة تصور وإرادة ، مطبعة الانصاف ، بيروت 1940
45 ـ عوض (لويس) . البحث عن شكسبير ، سلسلة كتاب الهلال العدد 167 ، دار الهلال ، 1965
46 ـ غارودي (روجيه) . واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1968
47 ـ فروخ (عمر) . شاعران معاصران :إبراهيم طوقان، وأبو القاسم الشابي، المكتبة العلمية ، بيروت ، 1954
48 ـ فضل (صلاح) . منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1986
49 ـ الفيومي (إبراهيم) . الواقعية في الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ، دار الفكر ، عمان ، 1983
50 ـ الكراعين (أحمد نعيم) وآخرون . نصوص ودراسات أدبية ، منشورات جامعة صنعاء ، 1986

51 ـ كفافي (محمد عبد السلام) . في الأدب المقارن ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1972

52 ـ لوكاش (جورج) . دراسات في الواقعية ، ترجمة نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1972

53 ـ لوكاش (جورج) . دراسات في الواقعية الأوروبية المعاصرة ، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972

54 ـ لوكاش (جورج) . معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي ، دار المعارف ، القاهرة 1971

55 ـ ماركس (ملتون) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ترجمة فريد مدوّر ، دار الكتاب العربي بيروت ، 1965

56 ـ المقدسي . (أنيس) . الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960

57 ـ مندور (محمد) . النقد المنهجي عند العرب ، مكتبة النهضة المصرية ، 1948

58 ـ موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، المجلد الأول 1983

59 ـ هاوزر (أرنولد) . الفن والمجتمع عبر العصور ، دار الكاتب العربي المجلد الأول ، لات .

61 ـ هلال (محمد غنيمة) . الرومنطيقية ، دار الثقافة ، بيروت ، 1971

62 ـ هلال (محمد غنيمة) ، بيروت ، دار الثقافة 1973 .

1 ـ الدوريات

1 ـ إبسن (هنريك) . الأشباح ، ترجمة وتقديم عبد الله عبد الحافظ ، سلسلة من المسرح العالمي ، وزارة الاعلام ، الكويت ، العدد 201 ، 1986 م .

2 ـ إبسن (هنريك) . أعمدة المجتمع ، ترجمة وتقديم أحمد النادي ، سلسلة من المسرح العالمي ، وزارة الاعلام ، الكويت العدد 203

3 ـ أبو زيد (أحمد) . الشعر والدراما ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 15 ، عدد 1 ، سنة 1984

4 ـ أبو زيد (أحمد) . الملاحم : تاريخ وثقافة : مثال من الهند الرمايانا ، عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 16 ، عدد 1 سنة 1985

5 ـ ترحيني (فايز) . الملاحم : بانوراما حضارية حيّـة ، مجلة الباحث ، بيروت ، العدد 42 ، سنة 1986 .
6 ـ جاسبر (جون) . الشكل والمضمون في المسرح الحديث ، عرض فائق متي ، مجلة المسرح ، العدد 27 ، سنة 1966
7 ـ حلمي (أحمد كمال الدين) . السلطان والشاعر والشاهنـامة ، مجلة البيـان ، عدد 174 ، سنة 1980
8 ـ حلمي (أحمد كمال الدين) . شاهنامة ألفردوسي : ملحمة الفرس الخالـدة ، عالم الفكر ، الكويت م 16 عدد 1 ، سنة 1985
9 ـ عبد الله (يحيى) . ميديا أو هزيمة الحضارة ، عالم الفكر ، م 12 ، عدد 3 ، سنة 1981
10 ـ عثمـان (أحمد) . الشعـر الاغريقي تـراثاً انسـانياً وعـالمياً . مجلة عـالم المعرفـة ، الكويت ، العدد 77 ، سنة 1984
11 ـ عثمان (أحمد) . عبد الوهاب البياتي وطرائقه الشعرية ، مجلة الكويت ، عدد 16 ، سنة 1978
12 ـ عثمان (أحمد) . المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير : دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابثي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 12 عدد 3 ، سنة 1981
13 ـ عثمان (أحمد) . الوزن الساتورني والأصول المحلية للأدب اللاتيني ، مجلة شعر ، القاهرة ، العدد 18 سنة 1980
14 ـ العيوطي (أمين) . المسرح السياسي ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، م 14 عدد 4 ، سنة 84
15 ـ غزال (أحمد) . تطور الفن الاغريقي في العصر الهيلادي ، والتأثيرات المصرية ، عالم الفكر ، الكويت مجلد 12 ، عدد 3 ، سنة 1981
16 ـ كيلاني (محمد حمزة) أوغاريت ملاحمها وأبجديتها ، مجلة العربي ، الكويت العدد 227 سنة 1986
17 ـ محمد (حياة جاسم) . الدراما الملحمية في مصر ، عالم الفكر ، مجلد 15 ، عدد 1 ، سنة 1984
18 ـ يحيى (لطفي عبد الوهاب) . المسرح الشعري ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مجلد 15 ، عدد 1 ، سنة 1984

الفهرس

القسم الثالث : مذاهب واتجاهات أدبية

بطاقة المؤلف

- ولد المؤلف في قرية عبَّا - جنوبي لبنان سنة 1946 م ، تخرّج في دار المعلمين والمعلمات في بيروت سنة 1966 م . ونال الليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت العربية سنة 1972 م ، والماجستير من الجامعة اللبنانية سنة 1978 ، والدكتوراه من جامعة القديس يوسف في بيروت سنة 1982 م .
- عضو اتحاد الكتاب اللبنانيين ، وعضو المجلس الثقافي للبنان الجنوبي .

مؤلفاته ونشاطاته الأدبية والفكرية :

- الشيخ أحمد رضا والفكر العاملي ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1983 م .
- الشيخ عبد الله العلايلي مفكراً ولغوياً وفقيهاً ، إتحاد الكتاب اللبنانيين ، توزيع دار إبن خلدون ، بيروت 1984 م(مشترك مع : د. رمزي بعلبكي ، د . عفيف دمشقية ، د. علي سعد ود. حسين مروة) .
- الشيخ عبد الله العلايلي والتجديد في الفكر المعاصر ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، 1985 .
- الدراما ومذاهب الأدب ، مؤسسة الدراسات الجامعية ، بيروت ، 1988 م .
- له العديد من الأبحاث والمشاركات الأدبية التي نشرت في الدوريات التالية : الفكر العربي ، الفكر الاستراتيجي ، الفكر التقدمي ، دراسات عربية ، حاليات ، الباحث ، الطريق والعرفان .
- مارس التعليم منذ أواسط الستينات ، ويعمل الآن أستاذاً مساعداً في ملاك الجامعة اللبنانية - كلية الآداب ومعهد الفنون الجميلة .

الدراما ومذاهب الأدب

يُعتبر هذا الكتاب أُنموذجاً فذّاً أراد له مؤلفه أن يمكث في الأرض ، وأن لا يذهب جفاءً ، فسعى الى المكوث مضموناً وأسلوباً .

يتناول مضمون الكتاب أهم النشاطات الفكرية العالمية كملاحم جلجامش وأوفاريت وهوميروس ، وجميعاً تشكل البداية الضرورية لظهور الدراميين الاغريق كأسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس ومناندروس وأريستوفانس . كما يتناول نمو الدراما العالمية منذ أرسطو حتى بريشت مروراً بأهم محطات الدراما الأوروبية ولا سيما مسرح شكسبير .

درس المؤلف في كتابه العديد من المذاهب الأدبية كالكلاسيكية والرومنسية والواقعية والبرناسية والرمزية والسريالية ، وذلك من منطلقات رؤيوية متنوعة . ونتيجة لتعدد الموضوعات جاء الأسلوب أفقياً مع شيء من التعمق يكفي لإستيعاب الطالب الجامعي ، ويفتح آفاقاً جديدة أمام المتعمق والمتخصص .

فهذا الكتاب جدير بالمطالعة ، يغني المكتبة العربية ، فضلاً على أنه ضرورة لطلاب الجامعات العربية .

الناشر

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع